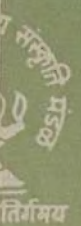
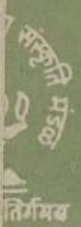
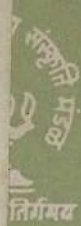


लयतालविचार

— डॉ. शरच्चंद्र विष्णु गोखले







लयतालविचार

लयतालविचार

डॉ. शरच्चन्द्र विष्णु गोखले

१९७९



प्रथमावृत्ती : डिसेंबर १९७९ (शके १९०१)

© प्रथमावृत्तिचे सर्व हक्क प्रकाशकाधीन

लेखक :

डॉ. शरच्चंद्र विष्णु गोखले
५, शिवशक्ती, (६०E) दादर,
मुंबई ४०० ०१४.

प्रकाशक :

सचिव,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ,
मंत्रालय, मुंबई ४०० ०३२.

मुद्रक :

राधोबा म्हात्रे,
रचना प्रिन्टर्स,
राऊत इन्डस्ट्रिअल इस्टेट,
मोगल लेन, माहीम,
मुंबई ४०० ०१६.

किंमत : रुपये ८०-००

लयतालविचार

सामान्य अनुक्रमणिका

निवेदन	पांच
आभार	सात
ग्रंथपरिचय	बारा
प्रतिज्ञा	(१)
विषयानुक्रम	(२)
समर्पण	(२४)
१ उपक्रम	१-७
टीकाटिप्पणी १	८-१२
२ लयकल्पना, तालकल्पना	१३-१९
टीकाटिप्पणी २	२०-३४
३ यतिकल्पना	३५-४५
टीकाटिप्पणी ३	४६-५३
४ लयपरिमाण : मात्रा, कला आणि मार्ग	५४-६७
टीकाटिप्पणी ४	६८-८१
५ अंगकल्पना आणि अंगप्रमाणे	८२-९१
टीकाटिप्पणी ५	९२-९५
६ लयांगसाधना : स्वरांग	९६-११२
टीकाटिप्पणी ६	११३-१२१
७ लयांगसाधना : तालांग	१२२-१२९
टीकाटिप्पणी ७	१३०-१३३
८ ग्रह	१३४-१३७
टीकाटिप्पणी ८	१३८-१३९
९ आवर्तन, 'सम' म्हणजे काय ?	१४०-१४४
टीकाटिप्पणी ९	१४५-१५४
१० जाति आणि खंड : 'वजन' आणि 'डौल'	१५५-१६२
टीकाटिप्पणी १०	१६३-१६५

चार

११ प्रस्ताराची तोंड ओळख	१६६-२०८
टीकाटिप्पणी ११	२०९-२१९
१२ विष्कम्भक	२२०-२४५
१३ तालवाद्यविवेक	२४६-२५६
टीकाटिप्पणी १३	२५७-२७९
१४ कांहीं प्रचलित ठेके	२८०-३३५
१५ प्रचलित तालव्यवहार	३३६-३६२
१६ परंपरा आणि द्राविड तालपद्धति	३६३-४२४
१७ तालविवेक	४२५-५०२
१८ उपसंहार	५०३-५०७
अनुबंध १ : लयव्याख्या आणि तिचें व्याख्यान	५०८-५३१
टीकाटिप्पणी अ १	५३२-५३९
अनुबंध २ : पाश्चिमात्यांची 'रिदम' कल्पना	५४०-५६४
टीकाटिप्पणी अ २	५६५-५७६
परिशिष्ट १ : संदर्भ, आधार, साधने	५७७-५९३
परिशिष्ट २ : शुद्धि-सुधारणा	५९४-६४७

ग्रंथ आणि व्यक्ति-नामसूचि

[१]-[३६]

संज्ञा-आणि विषय-सूचि

[३६] [१६३]

निवेदन

मराठी भाषेला आणि साहित्याला आधुनिक ज्ञानविज्ञानाच्या व आधुनिक सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्काराचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, आधुनिक शास्त्रे, ज्ञानविज्ञाने, तंत्र आणि अभियांत्रिकी, त्याचप्रमाणे भारतीय प्राचीन संस्कृती, इतिहास, कला इत्यादी विषयांत मराठी भाषेला विद्यापीठाच्या स्तरावर ज्ञानदान करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, विविध विद्या व कलाविषयक उत्कृष्ट ग्रंथांची निर्मिती करून मराठी भाषेला जागतिक उच्च स्थान मिळवून द्यावे, या उद्देशाने महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृती मंडळाने बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रम आखला असून तो व्यवस्थितपणे कार्यवाहीत आणण्याकरिता विश्वकोश समिती, इतिहास समिती, भाषांतर समिती, विज्ञान समिती, मराठी वाङ्मयकोश समिती, मराठी शब्दकोश समिती, ललितकला समिती, प्रकाशन समिती, आदी समित्या स्थापन केल्या आहेत.

२. ललितकला समितीच्या कार्यक्रमात, मंडळाच्या बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रमास अधिक संस्कृतिप्रवण करण्यासाठी ललितकलाविषयक नाट्य, नृत्य, वाद्य, चित्र, मूर्ती व गायन या विषयांचे संशोधन, विवरण व इतिहास यांचा अंतर्भाव आहे. या कार्यक्रमात कला व कलासंबद्ध विषयांवर मूलभूत संशोधन करून लिहिलेले ग्रंथ, संगीत व संगीतशास्त्र, नाटक व नाट्यशास्त्र, नृत्य व शिल्प इत्यादींवरील प्रमाणभूत जुन्या ग्रंथांची भाषांतरे, विविध कलांचा इतिहास, कलाकारांची चरित्रे इत्यादी वाङ्मयाच्या प्रकाशनावरोबरच संस्कृत व मराठीतर अन्य भारतीय भाषांतील तसेच पश्चिमी व अन्य परदेशी भाषांतील ललितकलाविषयक अभिजात वाङ्मय मराठीत भाषांतरित करून प्रकाशित करण्याचा कार्यक्रम अंतर्भूत आहे. या कलांचा वाङ्मयाच्या द्वारे मराठी वाचकांस संक्षेपाने वा विस्ताराने परिचय करून देणे हा मंडळाचा महत्वाचा उद्देश आहे.

३. या योजनेखाली मंडळाने कै. के. नारायण काले यांनी अनुवादित केलेले स्तानिस्लावस्कीचे 'अभिनय साधना' व "भूमिका शिल्प", श्री. श्री. ह. देशपांडे यांनी अनुवादित केलेले कोपलॅंडचे 'संगीत व कल्पकता', कै. डॉ. श्री. ना. रातंजनकर यांनी लिहिलेले 'पं. विष्णु नारायण भातखंडे', प्रा. र. पं. कंगले अनुवादित 'रस-भाव-विचार' व 'दशरूपक विधान' (भरतनाट्यशास्त्र - रससिद्धान्तविषयक अध्याय ६ व ७ आणि नाट्यशास्त्रविषयक अध्याय १८ व १९ ची भाषांतरे), श्री. श्री. ह. देशपांडे अनुवादित 'महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य', श्री. बा. गं. आचरेकर लिखित 'भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र', डॉ. गो. के. भट अनुवादित विशाखदत्ताचे 'मुद्राराक्षस', डॉ. शं. अ. टेंकशे लिखित 'रागवर्गीकरण', प्रा. ग. ह. तारळेकर अनुवादित 'संगीत रत्नाकर' भाग १, डॉ. बी. सी. देव लिखित 'भारतीय वाद्ये', श्रीमती रोहिणी भाटे अनुवादित 'मी इशाडोरा' व प्रा. अशोक रानडे अनुवादित 'रट्टुबिरकीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र' ही पुस्तके प्रकाशित केली आहेत. भरतमुनीचे नाट्यशास्त्र (संगीतविषयक अध्याय २८) शार्ङ्गदेवाचे 'संगीतरत्नाकर' भाग २, नंदिकेश्वराचे 'अभिनयदर्पण', भामहाचे 'काव्यालंकार', आनंदवर्धनाचे 'ध्वन्यालोक', दण्डीचे 'काव्यादर्श', कवि हालाची 'गाथा सतशती', कवि बिहारीची 'सतसई' जयदेव कवीचे 'गीतगोविन्दम्', भारत के. अय्यर यांचे "Kathakali" इत्यादी

सहा

ग्रंथांची भाषांतरे मंडळाच्या वतीने क्रमाने प्रकाशित व्हावयाची आहेत. याशिवाय, श्री. पार्वतीकुमार संपादित 'तेजावर नृत्य प्रबंध', डा. भा. कु. आपटे संपादित "Maratha Wall Paintings", डॉक्टर सौ. श्यामला बनारसे लिखित 'सांगीतिक मानसशास्त्राची मूलतत्त्वे' इत्यादी ग्रंथही लवकरच मंडळाच्या वतीने प्रकाशित होणार आहेत.

४. मंडळाने स्वतः प्रकाशित केलेल्या व करावयाच्या ललितकलाविषयक ग्रंथांखेरीज तज्ञ लेखक व कलाकार आणि कलासंस्था यांना कलाविषयक संशोधनासाठी व प्रकाशनासाठी अनुदानेही मंडळाने दिली आहेत. श्री. ह. वि. दात्ये यांची 'गायत्री कळा', श्री. निखिल घोष यांचे 'रागाताळाची मूलतत्त्वे' व 'अभिनव स्वरलेखन पद्धती' (इंग्रजीत व मराठीत) प्रा. अशोक दा. रानडे यांचे 'संगीताचे सौंदर्यशास्त्र', पं. बाळकृष्ण कपिलेश्वरी यांचे 'श्रुतिदर्शन' व 'स्वरप्रकाश', डॉ. ना. ग. जोशी यांचे 'मराठी छंदोरचनेचा विकास', श्री. बा. र. देवधर यांनी लिहिलेले 'कै. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांचे चरित्र' व 'थोर संगीतकार' इत्यादी ग्रंथांच्या प्रकाशनाकरिता मंडळाने सुयोग्य अनुदाने दिली आहेत. गांधर्व महाविद्यालयाच्या 'संगीत कलाविहार' या मासिकालाही गेली अनेक वर्षे मंडळाचे अनुदान दिले जात आहे.

५. स्वरलयताल ही संगीताची त्रिपुटी आहे. लयविचार भारतीय वेदांगांपासूनचा आहे आणि लयक्रम हा विषय व्याकरण, छंद, काव्यालेखन व नाट्य या सर्वांशी संबंधित आहे. परंतु लयताळाच्या शास्त्रीय सिद्धान्तपरंपरेचा विचार करणारा ग्रंथ उपलब्ध नाही. त्या त्रुटीची भरपाई डॉ. शरच्चंद्र विष्णु गोखले यांच्या या 'लयतालविचार'ने करवून देण्यामध्ये मंडळाला आनंद होत आहे. डॉ. गोखले यांनी वैज्ञानिक तर्कभूमिकेवरून भारतीय परंपरेचे अनेकांगी अवलोकन केले आहे. सामसंगीतापासून प्रचलित संगीतापर्यंतच्या कित्येक विचारांचा आणि क्रियांचा सोदाहरण अन्वय लावण्याचा प्रयत्न केला आहे आणि इतिहासालाहि प्रामाण्यविवेक लावला आहे. प्रस्तारादि तुल्यक्षित विषयांची चिकित्सा करून त्यांची उपयुक्तता दाखविली आहे. कित्येक समीकरणे तयार करून दिली आहेत. भौतिक आणि कर्णविषयक ध्वनिविज्ञान, शास्त्रीय श्रवण-क्रियाविचार, प्रमाणभाषा आणि बोलीभाषा यांमधील भेदविचार, फार्सी छंदशास्त्र, द्रविड ताल-पद्धति, पाश्चिमात्य संगीतांतील पॉलिफोनी, हार्मनी, डायनामिक्स व रिदम, अशा कित्येक संबंधित विषयांतील आवश्यक तेवढी माहिती दिली असून तुलनात्मक विवरणही केले आहे. संगीत-परिभाषेचे स्पष्टीकरण करून अनेक व्याख्याहि तयार केल्या आहेत. आधारग्रंथांची यादी देऊन प्रदीर्घ सूची केली आहे आणि त्या सूचिमध्ये संज्ञांचे नाना अर्थहि अवश्य तेथे दिले आहेत. अनुभव, वाचन आणि मनन यांच्या आधारावर 'हेतुमत् विनिश्चय' सांगणाऱ्या या ग्रंथामध्ये पुष्कळ भाग नवीनच आलेला आहे. परिश्रमपूर्वक लिहिलेला हा 'लयतालविचार' दीर्घकाळापर्यंत अभ्यासकांना उपयुक्त ठरावा अशी मंडळाची इच्छा आणि आशा आहे.

वाई.

कार्तिकी एकादशी, ९ कार्तिक शके १९०१.

दिनांक ३१ ऑक्टोबर, १९७९.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी

अध्यक्ष,

महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ.

आभार

महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळाने या पुस्तकाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी घेतली नसती तर त्याचें हस्तलिखितहि झालें नसतें, म्हणून मंडळाचे आणि त्याच्या सदस्यांचे आभार मानणें हा येथें केवळ उपचार राहिलेला नाही, तो मतःपूर्वक ऋणनिर्देश आहे.

श्री. वा. ह. देशपांडे यांच्या आग्रहामुळेच लेखणी कामाला लागली. पुस्तकनिर्मितेचें श्रेय त्यांचेंच आहे. त्यांचे आभार मानलेले त्यांना आवडणार नाही म्हणून केवळ उल्लेखावरच भागवणें प्राप्त आहे.

ज्यांच्या मूळप्रेरणेमुळे सुरुवात झाली ते प्रो. भा. ब. देशपांडे फक्त पहिली सोळा पृष्ठे वाचू शकले. त्यांच्या हयातींत छपाई पुरी झाली असती तर मोठे समाधान त्यांना मिळालें असतें, त्यांचें स्मरण एवढेंच काय तें माझ्यापाशीं उरलें आहे.

आपण जें लिहिलें त्याचा कोणास कांहीं उपयोग होणार आहे काय याची काळजी होती (आणि आजहि आहे); परंतु त्याबाबद सध्या देणारा कोणी ज्येष्ठ विद्वान् माझ्यासारख्या अज्ञात-वासीयाला परिचित नव्हता. म्हणून चाळीसएक वर्षांपूर्वीच्या थोड्याफार ओळखीच्या बळावर प्रो. न. र. फाटक या चतुरस्त्र संगीतज्ञ विद्वानाला हस्तलिखित दाखवले. त्यांनीं तें लक्षपूर्वक वारकाईनें वाचलें आणि स्वतः होऊन प्रस्तावना लिहिण्याची तयारी दाखवली; ती वांटणी आधींच ठरली आहे असें श्री. वा. ह. देशपांड्यांकडून ऐकतांच “तर मग मी पुकें तपासतो” असे ताडून उद्गार काढले. छपाई चालू झाल्यावर “विक्रमका”पर्यंतचा भाग त्यांनीं पुन्हांपुन्हां छेडछाड करीत वाचला आणि मोकळेपणानें समाधान व्यक्त केलें. नंतरचा भाग पाहणें त्यांना अजून शक्य झालें नाहीं, परंतु त्यांचें मत ही मला संजीवनीच ठरली.

असाच उत्साह प्रो. बा. र. देवधर यांनीं दाखविला; केवळ ‘विषयानुक्रमा’चें हस्तलिखित श्रवण करूनच “इट्स अ गुड कॉण्ट्रिब्यूशन” (ही एक चांगली भर पडली) असे उत्स्फूर्त उद्गार काढले. त्या प्रोत्साहनाचें महत्त्व संगीतक्षेत्रांत मोठें आहे.

त्या सुरुवातीच्या सांशक अवस्थेमध्ये, ‘लिहा दो तुम्हीं, निदान आम्हीं तरी वाचू’ म्हणून धीर देणाऱ्या श्री. वामनराव सडोलीकर, श्री. बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी, श्री. वसंतराव राजोपाध्ये, प्रो. र. रा. देशपांडे, प्रो. अ. ग. मंगरूळकर, अशा स्नेह्यांचेहि आभार मानतो. त्यांच्याप्रमाणेंच उत्तेजन देणारे कितीएक जण या नऊ वर्षांत हे जग सोडून गेले. मनहर बर्वे, मास्तर कृष्ण, नाना फाटक, यांजपासून जी ओळ सुरू झाली ती परवां प्रो. द. वा. पोतदारांपर्यंत. “हमारे बारेमें क्या लिखोगे?” असें विचारणारे अशिक्षित अडाणी प्रसिद्ध अप्रसिद्ध स्त्रीपुरुष स्नेही आणि गुरुजन गेले. माझे बडीलहि या काळांत गेले. त्या सर्वांचें माझ्यावर मोठें ऋण आहे.

पुस्तकाची छपाई सुरू झाल्यावर कांहीं अकल्पित योगाने श्री. ह. वि. मोटे आणि सौ. कृष्णाबाई मोटे यांची ओळख झाली, स्नेह जुळला. या पुस्तकाच्या कामीं त्यांचा अप्रत्यक्ष

हातभार लागला आहे हे ऐकून त्यांना मोठेच आश्चर्य वाटेले; पण त्यांनी प्रसिद्ध केलेल्या माझ्या कांहीं मजकुरामुळेच अनेक अपरिचित ज्येष्ठ मान्यवर माझ्यावर अकारण लोभ करू लागले, त्यांच्याशी माझ्या वादचर्चा झाल्या (आणि अजूनही होतात), आणि त्यांतून पुस्तकांतील कांहीं भागामध्ये फेरफार करण्याची प्रेरणा मिळाली.

श्री. गं. दे. खानोलकर यांच्यामुळे संदर्भाधार आणि सूचि यांना सध्यांचे स्वरूप आले. वापरलेल्या सर्व साधनांची यादी द्यावीच, तें पुढीलसाठीं आपले कर्तव्यच आहे; यादी मोठी झाली तरी संकोच धरूं नये किंवा उपहासाची भीति बाळगूं नये : खरी साधनभूत झालेली यादी कोणती आणि केवळ फुगवलेली यादी कोणती हे त्या विषयांतील तज्ञांना सहज उमगते; हे त्यांनी पटवून दिले. त्याचप्रमाणे सूचिवद्दलहि सद्धा दिला : अशा मोठ्या विषयव्यापाच्या आणि अशा प्रकारच्या नव्या हाताळणीच्या, अस्पृष्ट क्षेत्रांतील पुस्तकामध्ये केवळ शब्दांची यादी नसावी तर व्याख्या, प्रतिशब्द, नानार्थ, शब्दश्लेष दाखवणारा भाषापरिभाषासंग्रह असावा आणि त्याने विषयसूचिचेहि कार्य साधावे; पृष्ठविस्ताराला घाबरूं नये आणि कोणी पंडितमन्य म्हणून हिणविले तरी खंत करूं नये, अक्रोडाचें शाड फारसें कोणी लावीत नाही, हे श्री. खानोलकरांनी आश्वासनपूर्वक गळीं उतरवले, त्यांच्या रूपानें एक नवा गुरूलाभच मला झाले.

प्रो. वा. ल. कुलकर्णी, प्रो. म. वा. धोंड आणि कांहीं अंशी श्री. आ. रा. देशपांडे ('अनिल') व प्रो. मं. वि. राजाध्यक्ष यांच्याशी झालेल्या चर्चांमध्ये साहित्यक्षेत्रांतील गेल्या तीसएक वर्षांत दृढाबलेले कित्येक अपसमज आणि संभ्रम माहीत झाले. लय, छंद, पाठ्य, गेष्टावट, "आकृतिबंध," फार्सी-उर्दूमधील छंद-पद्धति, ऑपेरा, हार्मनी, इत्यादि अनेक विषयांबद्दल खरी साधार माहिती देऊन अनेक भ्रांतींचें झडझडून संमर्जन करणें अवश्य झालें आहे, आणि कोणीतरी वाईटपणा पदरी घेऊन कां होईना तें केलेंच पाहिजे, नाहीतर संगीत-चिकित्साहि भ्रष्ट होणार, हें तीव्रतेनें जाणवले : म्हणून तेवढी पुस्तीदुरुस्ती केली.

द्राविड तालपद्धतिचें मूळ लिहिलेलें वर्णन क्रियानुभवाचें नव्हतें, परंतु मादुंग्यांतील त्यागराज समेच्या कांहीं तामिळतेलुगुभाषिक सदस्यांचा परिचय होऊन प्रत्यक्ष क्रियानुभव मिळाला, मृदंगम्-घटम् हाताळण्यास मिळाले; तेव्हां धीर येऊन तेवढा भाग वेगळ्या स्वरूपांत लिहिला. याचें कारण असें कीं तो विषय अजून मराठीमध्ये आलेलाच नाही.

हे असे फेरफार पुस्तकाच्या शेवटच्या भागांतच विशेष आहेत, ते एरव्ही झाले केले नसते; परंतु सुरुवातीपासूनच छपाई अतिशय रेंगाळत आणि वारंवार कित्येक आठवडे स्थगित होत चालली. आठशें पृष्ठांचें एक पुस्तक छापण्यापेक्षां शंभर पानांचीं आठ पुस्तकें, आणि तींही साध्यासोप्या छपाईचीं, छापणें अधिक फायद्याचें असणारच. हा व्यवहार आहे, त्यांत कोणाला दोष देण्यांत अर्थ नाही. तरीपण विद्यार्थ्यांचा अभ्यासविचार कधींच थांबत नसतो आणि "पुस्तक शक्य तों सर्वांगीण असावें अशी इच्छा" साहित्य-संस्कृति मंडळानें सुरुवातीसच केलेली होती. बहुतेक मोठे फेरफार पुस्तकाच्या उत्तरार्धाची छपाई सुरू होण्याआधींच अनेक महिने केले. परंतु क्वचित् स्थळीं थोडासा बदल ऐनवेळींही करावा लागला, ते फेरफार छोटे असले तरी

छापखान्याला तापदायक असतात; असें असूनहि छपाईचें काम सौजन्य राखून पुरें केल्याबद्दल 'रचना प्रिंटर्स'चे मालकद्वय श्री. राघोबा म्हात्रे आणि श्री. टी. आर. राव यांचे आभार मानतो. प्रेसमधील अनुभविक जुळारी व इतर कामगार यांचाहि कृतज्ञ उल्लेख करतो.

श्री. अरविंद विष्णु मुळगांवकर, सौ. मृणालिनी मुळगांवकर आणि श्री. पु. आ. चित्रे यांनी सूचिसाठीं चिठ्ठा जुळवण्याच्या कार्मीं अनाहूत आणि स्वयंस्फूर्त सहकार्य दिलें. त्यांचे आभार मानतो.

कै. चं. वि. बावडेकर ऊर्फ 'आलमगीर', श्री. बापूराव नाईक, श्री. प्रभाकर जठार, प्रो. सुरेंद्र गजेंद्रगडकर, श्री. राम पटवर्धन, प्रो. अशोक केळकर, प्रो. देवदत्त दामोळकर, श्री. बाबूराव जोशी, प्रो. श्री. बा. रानडे, यांनीं पुस्तकाचा थोडा थोडा भाग वाचून उत्तेजन दिल्याबद्दल आभारी आहें, परंतु विशेष उल्लेख श्रीमती रोहिणी भाटे-जठार यांचा केलाच पाहिजे. केवळ जिज्ञासेनें म्हणून त्यांनीं पुस्तकाचीं छापून होतील तशीं पृष्ठें आपण होऊन मागून घेऊन त्यांचा चिकाटीनें नेटानें पाठपुरावा आज तीनएक वर्षे चालवला आहे, आणि "सर्व पुस्तक वाचून झाल्याशिवाय इतक्यांत चर्चा नको" असें खऱ्या व्यासंगी व्यक्तिला साजेसें म्हणणें कळवेलें आहे. या अकारण सहानुभूतिचें मोल करतां येत नाहीं.

आभार मानण्याइतकेंच क्षमा मागण्याचेंहि महत्त्व असलें पाहिजे. ज्या व्यक्तींवर या पुस्तकांत टीका आहे-कांहींवर कडक टीका आहे-त्यांची क्षमा प्रथम मागितली पाहिजे. टीका व्यक्तिगत नाहीं तर केवळ शास्त्रसंदर्भातच आहे हें त्यांनीं कृपा करून लक्षांत घ्यावें. गुरुजनांवर टीका आहे, मुद्ददांवर आहे; ज्यांचा कृतज्ञतेनें उल्लेख केला त्या श्री. वा. ह. देशपांडे, अ. गं. मंगरुळकर, म. वा. धोंड, इत्यादिकांवरहि अगदीं नांव घेऊन केलेली आहे, आणि ती त्यांच्या नजरेलाहि आणली आहे; तरीहि आमचा मित्रभाव कायम आणि वाढताच आहे. हें मुद्दाम लिहिण्याचें कारण कीं साहित्यिक लोक हळवे असतात आणि संगीतक्षेत्रांतील नाना भल्याबुऱ्या प्रसंगांचे अनुभव स्वतः घेतलेले आहेत.

श्री. ना. ग. जोशी यांची आजतागायत तोंडओळखहि नाहीं. "सौंदर्यशास्त्र" बगैरेवरील टीका श्री. अशोक रानडे यांना उद्देशून नाहींच नाहीं, कारण पुस्तक लिहिलें तेव्हां त्यांचें अस्तित्वहि माहीत नव्हतें. उलट, आप्पेयटिक्स आणि सायकॉलजी या विषयांत अलीकडे शास्त्रपूत विचार होत आहे याची जाणीव श्री. रानड्यांमध्ये मला तीव्रतेनें आढळते. आज त्यांचा माझा उत्तम परिचय आहे, आणि जरी माझी टीका त्यांच्या "संगीताचें सौंदर्यशास्त्र" या पुस्तकाला लागू पडते तरी तिचा ते विपरीत अर्थ करणार नाहींत याची खात्री आहे. श्री. अरविंद मुळगांवकर यांच्या 'तबला' या पुस्तकाच्या पढिल्या भागावर तर मी जाहीर टीका केली होती कीं साहित्यिक आणि सौंदर्यशास्त्री शब्दपंडित यांच्या आहारीं जाऊन त्यांनीं आपला सिद्धान्त-भाग चुकीचा लिहिला आहे, व्याख्या आणि हिशेबहि त्यामुळें चुकले आहेत. पण ती टीका केल्याशिवाय मला रहावणार नाहीं हें ऐकूनच-आणि ऐकूनहि-तर त्यांनीं मला पुस्तकाचें उद्घाटन करण्यासाठीं आग्रह केला. हा दिलदार वादक आज माझा समानधर्मी स्नेहीच बनलेला आहे.

यानंतर क्षमा वाचकांची मागितली पाहिजे. पुस्तकांत केलेल्या फेरफारामुळे पृष्ठसंख्या आवाक्याबाहेर जाईल या भीतिने कांही भाग गाळला. फार्सी छंदःशास्त्रांतील मकतूबचा म्हणजे लिप्याधारित (लिखित) भाग गाळून फक्त मस्फूझ म्हणजे उच्चारित भाग ठेवला, कारण तोच लक्ष्य होता आणि मकतूब दुसरीकडे कोठेतरी वाचकांना आढळू शकेल. भौतिक ध्वनि-विज्ञान आणि श्रुतिपांडित्य हा भाग गाळला : तो 'भारतीय संगीत १' च्या द्वितीयावृत्तिच्या संपादकीय लिखाणांत येऊ शकेल. महाराष्ट्रांतील संगीतेतिहासाचा भाग गाळला कारण त्याबद्दल अस्सल कागदपत्रांच्या आधारावरच पुस्तक वेगळे करणे आहे. व्याकरणमहाभाष्याच्या पहिल्या भागाची केवळ नांवनिशाणी ठेवली, कारण त्याचा संदर्भ खुलासेवार सांगणे मोठे विस्ताराचे झाले असतं, प्रस्तर आणि तालपरणें यांचीं कित्येक समीकरणें आणि उदाहरणें त्याच कारणासाठीं गाळलीं, 'उपसंहारा'चा कांही भाग 'तालविवेक' मध्ये घेतला आणि ऊर्वरित उपसंहार नाममात्र ठेवला. यामुळे पुस्तकाचा जो थोडाफार असेल तो बांधीवपणा शेवटी शेवटी ढिला होतो त्याला इलाज नव्हता; त्याबद्दल वाचकांनी क्षमा करावी.

पुस्तक मुळांत ऑगस्ट १९७० पासून २ नोव्हेंबर १९७० पर्यंत लिहिले. नंतर अनुबंध आणि इतर कांही भाग घालून एप्रिल-मे १९७१ पर्यंत पुरे केले, आणि जून १९७१ मध्ये मंडळाने ते स्वीकारले. त्यावेळीं संदर्भग्रंथ हाताशी नव्हते, १९३० पासून १९७० पर्यंतच्या बऱ्या; टिपणें, चिख्याचपाट्या, नोंदी, यांचाच आधारसंदर्भ होता. आणि आधारांच्या यादीत दिलेले बहुतेक ग्रंथ त्या काळांतच वाचलेले होते. पुढे हळूहळू कांही ग्रंथ पुन्हां पहावयास मिळाले तर उलट कांही अजून उपलब्ध झाले नाहीत, उदाहरणार्थ, 'तालदशप्राणदीपिका' आणि 'आर्यभटीय' हे एकानंतर एक पण अवकाशानें मिळाले. आणि त्यामुळे मागेचा सेकंदांत हिशेब तीन ठिकाणीं विखुरला गेला. कांही सूत्रें, ब्राह्मणें, 'वैदिक संगीत' आणि 'राधागोविंद संगीतसार' हे १९७७ च्या आधीं मिळाले नाहीत. 'म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तां,' रत्नाकराच्या अज्यार आवृत्तिचा तिसरा चौथा भाग, बगैरे अजून मिळाले नाहीत. पुस्तक छापत असतांना तत्त्वज्ञान कोश प्रसिद्ध झाला, संस्कृति कोश पुरा झाला, विश्वकोशाचा एक भाग प्रसिद्ध झाला, पण त्यांचा उपयोग करतां आला नाही, उलट, गुजराती रणपिंगल, आचरेकरांचे भारतीय संगीत व स्वरशास्त्र, रानड्यांचे संगीताचे सौंदर्यशास्त्र, पाटणकरांची सौंदर्यमीमांसा, असे कांही ग्रंथ वाचले पण त्यांचा उपयोग नकारात्मकच होण्याजोगा होता, अर्शी अनेक उदाहरणें देतां येतील. परिणामी, संदर्भाधारसाधन-सूचि ही फारशी बदलून फायदा नव्हता.

मात्र एकूण जीं नऊ बॅं गेलीं त्यांमध्ये कांही नवी माहिती नवे आधार मिळाले, कांही अपूर्णता आढळली आणि कांही चुका सांपडल्या. त्यांचा फायदा वाचकांस देणें अवश्य आणि महत्वाचें होतें. म्हणून ठरवले कीं रुढिप्रमाणें केवळ 'कानामात्रांचें शुद्धिपत्र' न देतां (तें तर अफाट झालें असतें), 'शुद्धि-सुधारणा' करावी. अशा प्रकारे जो भाग झाला त्याला 'परिशिष्ट २' जरी म्हणावें लागलें तरी तो पुस्तकाचा एक आवश्यक अनुबंधच झाला आहे.

'शुद्धि-सुधारणा' तपासणारांना पटेल की गेल्या नऊ वर्षांमध्ये माझे विचार आणि माझी मते बदललीं नाहीतच, उलट पूर्वीहून अधिक ठाम झालीं आहेत आणि त्यांना अधिक आधार मिळाले आहेत.

अकरा

आपलें काम आपण नेकीचें इमानानें करावें एवढाच हेतु या सर्वांत होता, पण त्यामुळें रचनेला शेवटीं शेवटीं जो विस्कळितपणा आला त्याबद्दल वाचकांनी क्षमा करावी.

तरीहि कित्येक प्रमाद अजून राहिलेले मला स्वतःला आढळतात; शोधक बुद्धिला तर आणखी पुष्कळ दिसतील, तेव्हां 'शेवटची विनवणी' :

ग्रन्थे चास्मिन् कुत्रचित् चेदवदं
व्याख्यातुर्वा मुद्रकस्य प्रमादात्,
हित्वाऽसूयां शोधयन्तोऽनुकम्पा--
-वन्तो मन्तुं क्षन्तुमर्हन्तु सन्ता : .

५, शिवशक्ति, ६०E दादर,
मुंबई ४०० ०१४.

श. वि. गोखले
शुक्रवार, २ नोव्हेंबर १९७९

ग्रंथपरिचय

डॉ. शरच्चन्द्र विष्णु गोखले यांच्या 'लयतालविचार' या प्रचंड ग्रंथाला प्रस्तावना लिहितांना मला स्वताच्या अपात्रतेच्या जाणीवेमुळे तितकाच प्रचंड संकोच वाटतो. स्वतः एक गायक असल्यामुळे, तीन थोर धराण्यांची धरंदाज तालीम दीर्घकाळ घेतल्यामुळे, स्वर लय ताल यांची जाणीव जरी मला असली तरी हा ग्रंथराज वाचतांना माझे संपूर्ण गर्वहरण झाले आहे. परंतु या ग्रंथाच्या उपक्रमामध्ये माझा अल्पसा हातभार लागल्यामुळे हे जोखड वाहणे कितीही अवघड असले तरी टाळतां येत नाही. या ग्रंथांत आलेल्या अनेक प्रमेयांची, मतांची, उपपत्तींची, कसून तपासणी व्हावी या उद्देशाने मी आपली प्रस्तावना तरी अगदीं परखडपणे लिहावी, "शिफारिस्-पेशां परीक्षण अधिक व्हावें, मतैक्यापेशां मतभेद अधिक दाखवावे, व्यक्तिगौरवापेक्षां टीका अधिक करावी" असा डॉ. गोखल्यांचा आग्रह आहे. पण हे काम माझ्या आवांक्याबाहेरचें आहे असें प्रथमच सांगून टाकलेले बरे. त्यामुळे ही प्रस्तावना ब्रह्मशीं परिचयस्वरूपाचीच राहिल. अर्थात् तिच्यांत कांहीं मतभेद येतील पण ते फार थोडे. कांहीं माझे स्वतःचे अंदाज येतील पण ते डॉ. गोखल्यांच्याच लिखाणावरून सुचलेले.

डॉ. गोखल्यांचा परिचय करून देणेंहि अवघड वाटतें. 'व्यक्तिला अजीवात महत्त्व देऊं नये' असें ते बजावतात. शिवाय आमची पहिली ओळख झाली त्याला बारा वर्षे लोटलीं असलीं तरी आम्हां दोघांचा संबंध केवळ संगीतविषयापुरताच. त्यांचें सहासष्ट वर्षांचें आयुष्य अनेक वळणांवळणांनीं, चढउतारांनीं आणि स्थलान्तरांनीं गेलेलें आहे आणि त्याला कित्येक भिन्नभिन्न बाजू आहेत.

साहित्यसंगीतकलादि विषय आणि भौतिक विज्ञान या दोन्ही भिन्न क्षेत्रांतील संस्कार त्यांच्यावर बालपणापासूनच होत गेले. फार थोर साहित्यिक, कलावंत आणि वैज्ञानिक त्यांना अगदीं जवळून पाहण्यास मिळाले आणि त्यांच्याकडून कांहीं ना कांहीं वेण्यासहि मिळाले. सोळाव्या वर्षीच १९२९ मध्ये त्यांनीं-जवळजवळ धरचेंच असलेल्या-'सृष्टिज्ञान' मासिकांत भौतिक विज्ञानविषयक लेख लिहिण्यास सुरुवात केली आणि सातत्याने अनेक वर्षे हे लेखन चालवले. ते सर्व लेख एकत्र केले तर या ग्रंथाएवढा संग्रह होईल. सुमारे १९४० मध्ये त्यांनीं मराठी लेखन जें अजीवात थांबविलें तें १९७० मध्ये हा ग्रंथ लिहीपर्यंत. म्हणजे तीस वर्षे सुस्त पडलेल्या त्यांच्या लेखणीला चालना देणारा हाच ग्रंथ ! १९७५ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या "विश्रब्ध शारदा खंड २" च्या संगीतविभागाची टीकाटिप्पणी १९७४ मध्ये जी त्यांनीं केली आणि जी सर्वांच्या कौतुकाचा विषय झाली, ती त्या ग्रंथाचे संचालक श्री. हरिभाऊ मोटे यांच्याह्मतांचाच माझ्याहि भिडेखातर, याचा मला आनंद आहे. तो ग्रंथ जरी आधीं प्रसिद्ध झालेला असला तरी डॉ. गोखल्यांचा पहिला ग्रंथ 'लयतालविचार' हाच आहे.

विज्ञान आणि संगीत या दोन्ही क्षेत्रांत रमणें आणि तीं क्षेत्रें भिन्न न समजतां त्यांच्यामधील सार पाहणें, हे डॉ. गोखले यांचें एक आगळें वैशिष्ट्यच होय. लहानपणीं त्यांना

भास्करबुवांचे शागीर्द दत्तात्रेय रामचंद्र ("दत्तोबा") बागलकोटकर यांची शिक्षण होती, पण आवाज फुटल्यावर त्यांनी सारंगी जवळ केली आणि लयतालाचें अधिक ज्ञान घेऊन गुलाम जाफर, मुनीरखां व बुंदूखां यांचे क्रमाने गंडे बांधून घेतले. पुण्यामुंबईतील आणि नंतर उत्तरहिंदुस्थानांतील जीवनांत कोणकोणत्या थोर स्त्रीपुरुष कलावंतांशी त्यांची विशेष घसट झाली याचा कांहीं अंदाज 'विश्रब्ध शारदे'तील टिपणांवरून आणि या ग्रंथातील कांहीं निसटल्या उल्लेखांवरून सहज बांधता येईल. जर्मनीमधील वास्तव्यामध्यें त्यांनी पश्चिमी संगीताचें साक्षेपानें शिक्षण घेतलें. तीसएक वर्षांपूर्वी इंदौर येथें विज्ञानाध्यापक असतांना तंत्रोच्चोत्तील अंतर्नाद, श्रुतिस्वर, आणि अष्टेचाळीस सुरांची पेटी यांजघदल विज्ञानभूमिकेवरून त्यांनी संशोधन केलें त्याचा किंचित् उल्लेख या ग्रंथामध्यें ओघानें आलाच आहे. चाळीसएक वर्षांपूर्वी विजापुरच्या गोलघुमटाचें नाददृष्ट्या विश्लेषण आर्किऑलजिकल डिपार्टमेंटनें करवून घेतलें त्यांत डॉ. गोखले यांचा वांटा होताच. पण या सर्व त्यांच्या हासेच्या गोष्टी. त्यांचा मुख्य विषय (आणि त्यांच्या भाषेंत 'पोटापाण्याचा धंदा') म्हणजे प्रायोगिक भौतिक विज्ञान आणि एंजिनियरिंग. या दोन्ही वेगवेगळ्या पण समांतर विषयांचे ते वेगवेगळे 'डॉक्टर' आहेत. ते 'डॉक्टर-इंजिनियोर' म्हणजे डॉक्टर ऑफ एंजिनियरिंग आहेत आणि 'डॉक्टर रॅरूम नाटुरालियुम' म्हणजे डॉक्टर ऑफ सायन्सहि आहेत. अर्थात् 'एम्. एससी.' वगैरे तर आहेतच. त्या विषयांमधील त्यांचे पन्नासएक संशोधननिबंध युरोपमधील नियतकालिकांत प्रसिद्ध झाले आहेत, आणि इतरांच्या संशोधनांचें मार्गदर्शनहि त्यांनीं केलेलें आहे. कॉलेजांत प्राध्यापक, सरकारी संशोधनशाळेंत शाखाप्रमुख, यंत्रउपकरणध्यापारांत नौकर, कारखान्यांत उमेदवार, मजूर, एंजिनियर, व्यवस्थापक, भागीदार, मालक, उद्योगधंद्यांतील तंत्रसल्लागार, अशा अनेक विविध अवस्थांतून आणि भूमिकांतून ते गेलेले आहेत. अर्थात् वेगवेगळ्या प्रांतांतील समाजांचे वेगवेगळे थर त्यांनीं जवळून पाहिले आहेत, त्यांच्याशीं जवळीक साधली आहे. म्हणून कीं काय, पाणिनि-ग्यालीलियोपासून अमीर हैदर खानपर्यंत असंख्यजणांना ते आपले गुरू मानतात. या सर्वांचा परिणाम त्यांच्या विचारदृष्टिवर झालेला असणारच. पण या 'लयतालविचारा'चें प्रथम श्रेय ते आदराने देतात माझे मित्र कै. भास्कर बळवंत (बाबासाहेब ऊर्फ बीबी) देशपांडे यांना.

महायुद्धाआधीं मुंबईत रामनारायण रुइया कॉलेज निघालें, त्याच्या फिझिक्स शाखेचे प्रमुख प्रो. भा. व. देशपांडे होते आणि गोखले एक प्राध्यापक होते. एका खेळीमेळीच्या वाद-प्रसंगी देशपांड्यांनीं त्यांना विचारलें कीं आपल्या संगीताचें डायनामिक्स काय. डॉ. गोखले सांगतात कीं 'त्या वेळीं बीबींना संगीतांत कांहीं गम्य नव्हतें आणि डायनामिक्सचा संगीत-परिभाषेतील अर्थ मला माहीत नव्हता: 'गतिशास्त्र' हेंच आम्हां दोघांच्या मनांत होतें. पण त्या प्रश्नांत मी एकदम भानावर आलों आणि आपण आजवर ऐकलें वाचलें झिकलें तें सारे उथळ, हें लख्ख दिसलें... गति हीच संगीतांत मुख्य, आणि संगीताचें गतिशास्त्र 'अडाणी' बुझुर्गी-जवळच आहे, हें हळूहळू समजू लागलें. त्यांची आधीं असलेली ओळख वाढवली... माझे प्रश्न बुझुर्गीनां समजू लागले आणि त्यांच्या वेगवेगळ्या उद्गारांचा अन्वय मला लावतां येऊ लागला. दत्तोबा नेहमीं भाषासंगीत, संगीतभाषा हे शब्द वापरीत त्यामागे त्यांची कांही अस्पष्ट विचार-भावना असली पाहिजे हें उमजलें... मूळ ग्रंथ स्वतः वाचावयाचे तर संस्कृतचा अभ्यास हवा,

चौदा

आणि शाळेनंतर संस्कृतचा संबंध संपलेला; म्हणून लघुकौमुदीपासून सुरुवात केली...आणि मग हळूहळू एक अफाट विचारभांडार समोर आले...पण दीर्घकाळ नंतर पुन्हा मुंबईला परतलो तेव्हा...सगळेच बदललेले...जुन्या ओळखीच्या चार डोक्यांपलीकडे जाणेंयेणें राहिले नाही म्हणून की काय, बीबीची जुनी मैत्री दाट झाली; तेव्हांनां ते इलेक्ट्रॉनिक स्वरनिर्माणाकडे वळले होते. एकमेकांचे विचारसंक्रमण नीट व्हावे म्हणून त्यांच्याच सांगीतबिरुद त्यांच्यासाठी पांच ठिपणवह्या केल्या: एक लयतालावद्दल, एक स्वरश्रुतिरागरागिण्यांवद्दल, एक सारंगीवीन-पखवाजतबला यांजवद्दल, एक चीजवंदीप-कवितांवद्दल आणि एक गायनावद्दल. सर्वांत मिळून बीबीच्या गतिशास्त्रविषयक प्रश्नांचे उत्तर शोधण्याचा प्रयत्न होता.”

कै. प्रो. देशपांडे माझे स्वतःचे शाळेंतले गणिताचे शिक्षक होते आणि त्यांच्या संगीतविषयक वैज्ञानिक संशोधनामुळे त्यांना शेवटपर्यंत मी गुरुस्थानीच मानीत होतो. वर उल्लेखिलेल्या बऱ्यापैकी पहिली बही त्यांनी मला दाखवली आणि या माणसाचा तुम्हीं अवश्य उपयोग करून घ्या अशी भलावण केली. मी अशांच्या शोधांतच असतो, पण डॉ. गोखल्यांशी माझी प्रत्यक्ष ओळख फार नंतर झाली. ती १९६८ सालच्या एका परिसंवादांत. त्यांचे सप्रयोग सगायन सवादना भाषण तेथे ऐकले आणि संगीताला एक वैज्ञानिक लाभला म्हणून आनंद झाला. परिचय हळूहळू जसा वाढत गेला तशी डॉ. गोखल्यांच्या विस्तृत चौफेर सखोल व्यासंगाची, मूलगामी शोधक वृत्तिची आणि विविधांगी प्रत्यक्ष अनुभवाची कल्पना येत गेली. त्या बहीच्या विषयावर त्यांच्याकडून एक ग्रंथच लिहून घ्यावा असा मी चंग बांधला. कांहीं आडेवेडे घेतल्यावर १९७० च्या अखेरीस त्यांनी हा ‘लयतालविचार’ मला दिला. महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळाने माझी कल्पना लगेच उचलून धरली यावद्दल मंडळाला धन्यवाद द्यावे तेवढे थोडेच आहेत. १९७३ मध्ये छपाई सुरू झाली. छापखान्याच्या दीर्घसूत्री दिरंगाईमुळे लेखनकालापासून नऊ वर्षांनी कां होईना, हा ग्रंथ आता प्रसिद्ध होत आहे.

पुस्तकाची ‘अपूर्वता’, ‘कल’ आणि ‘उपपत्ति’ यांचा ऊहापोह मी प्रस्तावनेत करावा असा मानस होता. पण ते काम निदान मला तरी जमणें कठिण आहे.

पुस्तकाचे नांव ‘लयतालवादन’ नसून ‘लयतालविचार’ आहे. तालवादनावर मराठीतील पहिले पुस्तक पुरुषोत्तम गोपाळ ऊर्फ अण्णासाहेब धारपुऱ्यांचे ‘तालादर्श’ (१८६५). त्यानंतर तालवादनावर अनेक पुस्तके झालीं, त्यांच्या लेखकांमध्ये सुरारवा गोवेकर, गोविंदराव बुन्हाणपुरकर, दत्तोपंत जोशी असे नामवंतहि होते. त्या सर्वांचा मुकुटमणि शोभेल असा श्री. अरविंद विष्णु मुळगांवकर यांचा ‘तबला’ हा साडेचारशे पृष्ठांचा ग्रंथ १९७५ मध्ये महाराष्ट्र विद्यापीठ ग्रंथनिर्मिती मंडळाने प्रसिद्ध केला. पाठ्यपुस्तक या नात्याने त्याला मर्यादा पडणें साहजिकच होतें, तरी इतर कोणाहि पूर्वलेखकांपेक्षा अधिक खोलांत जाऊन मुळगांवकरांनी चिकित्सा केली आहे; तालशास्त्राच्या मूल सिद्धांतांचा परामर्श घेतला आहे; “तबल्याची रचना व देखभाल तपशीलवार दिली आहे; वादनक्रियेचे बारकावे टिपून समजावून दिले आहेत; तालपरणांचा प्रचंड संग्रह केला आहे; बरीच ऐतिहासिक माहिती जमा केली आहे; वेगवेगळ्या घराण्यांच्या बाजांचा ऊहापोह केला आहे; जुन्यानव्या वादकांचा चरित्रात्मक माहिती कष्टाने

गोळा केली आहे; तबलावादनाचें नाददृष्ट्यां रसग्रहण मार्मिकपणें केलें आहे; आणि नवनिर्मिति-बद्दल नवे विचार स्पष्टपणें मांडले आहेत.” —या माझ्या मताशीं डॉ. गोखले संपूर्णपणें सहमत आहेत याचा पुरावा म्हणजे, वर दिलेलें अवतरण त्यांच्याच सप्टेंबर १९७६ मधील पत्रांतील आहे.

परंतु ‘तबला’ या ग्रंथाचा पहिला पाऊणएकशें पृष्ठांचा सिद्धांतभाग अग्राह्य आणि अशास्त्रीय आहे असेंहि डॉ. गोखले यांचें मत आहे आणि त्या ग्रंथाच्या उद्घाटनाच्या मुख्य भाषणांत त्यांनीं तें-श्री. मुळगांवकरांनां आधीं कळवून, त्यांची अगदीं खेळीमेळीच्या खुपीची परवानगीच नव्हे तर तशी आग्रही सूचना स्वीकारून-निर्भीडपणें बोलूनहि दाखविलें होतें. —यामध्ये डॉ. गोखले यांच्या चिकित्सक वृत्तिइतकेंच श्री. मुळगांवकरांच्या दिलदारीचें कौतुक केलें पाहिजे. किंबहुना अशा आजकाल दुर्मिळ झालेल्या दिलदारीचें कौतुक करावें तेवढें थोडेंच, —अशी निर्भीड टीका डॉ. गोखल्यांना साधते ती त्यांच्या क्रियायुक्त व्यासंगामुळे हें खरेंच, पण तो तपशील त्यांना नेमका दिसतो याचें कारण त्यांची वैज्ञानिक दृष्टि हें अधिक खरें.

वैज्ञानिक दृष्टिकोणांतून स्वतः वैज्ञानिक असलेल्यानें, आणि त्यांतहि प्रायोगिक वैज्ञानिकानें, लिहिलेले ग्रंथ संगीतविश्वांत स्वचितच असतील. आणि विज्ञानाइतकाच संगीताचा व इतर विषयांचाहि व्यासंग असलेला लेखक दुसरा विरळा. ही या ग्रंथाची अपूर्वता पहिल्यानें जाणवते.

डॉ. गोखले तालवाद्यें आणि तालवादन यांनां तीन प्रकरणें देतात. पण त्यांत वादनाच्या विविध आविष्कारांचा केवळ उल्लेख करतात. त्यांचें मुख्य लक्ष मूळसिद्धांत, शास्त्रपद्धति आणि परंपरेचा धागा जुळवणें हें आहे. म्हणून तबला आणि पखवाज हींच रंजक तालवाद्यें म्हणून कां पुढें आलीं याची दीर्घ चिकित्सा ते करतात. त्या निमित्तानें अनेक जार्तीच्या वाद्यांचा ऊहापोह होतो, कितीतरी नवी माहिती मिळते आणि पुष्कळ जुनी माहिती वेगळ्या रूपांत पुढें येते. त्यांत भौतिक ध्वनिशास्त्रातील अंतर्नाद, आंस, गाज, घुमारा यांचीहि स्पष्ट कल्पना दिली जाते. ‘प्रामाण्यविवेक’ हा बहुतांशी दुर्लक्षिला जाणारा मुद्दा पुन्हांपुन्हां समोर आणून डॉ. गोखले तबल्याची उत्पत्ति, अमीर खुस्रौ इत्यादिकांबद्दलच्या प्रचलित मतांची हजेरी घेतात. प्राचीन ऊर्ध्वक वगैरे वाद्यांतून तबला उत्क्रांत झाला असणें अगदीं साहजिक आहे, तीं वाद्यें सुरेल आणि बोट्यांनीं वाजविण्याचीं होती, उलट आरबी तालवाद्यें काठ्यांनीं बडविण्याचीं होती, हें ते सिद्ध करतात आणि अमीर खुस्रौचें संगीतकार्य जें सांगितलें जातें त्याला साधार निर्विवाद पुरावा कांहीं नाहीं असें म्हणतात. ठेक्यांबद्दलच्या प्रकरणांत एक विशिष्ट तर्कपद्धति लढवून ते गायनवादनाच्या ख्याल ध्रुपद वगैरे नानाप्रकारांबद्दल अंदाज बांधतात. “पुराव्यानें सिद्ध होणारें काय, तर्कानें सिद्धप्राय होणारें काय, असिद्ध म्हणजे ज्याचें खंडनहि करतां येत नाहीं आणि मंडनहि होत नाहीं असें काय, आपला स्वतःचा केवळ अंदाज किंवा आढाखा काय” हें सर्व एकमेकांपासून वेगळें असें स्पष्टपणें ठेवण्यासाठीं त्यांचा आटापिटा असतो. ‘तालव्यवहार’ या प्रकरणांत त्यांनीं कित्येक पारिभाषिक शब्दांच्या स्पष्ट व्याख्या प्रथमच केलेल्या आहेत. ‘तिहाई’ ‘नऊहका’ ‘मोहरा’ ‘मुखडा’ ‘चक्रदार’ वगैरे परणें कशीं बांधवीं याचें गणितच त्यांनीं जागजागीं करून दिलें आहे, अशीं समीकरणें आजवर कोणी दिलीं नव्हतीं आणि तशीं तीं द्यावीं हें कुणाला सुचलेंहि नव्हतें. ससेच्या ठिकाणाचा क्षण आणि ‘पहिली मात्रा’ यांजबद्दल ते खुलासेवार विवरण करतात, कारण याबाबत सर्वत्र गैरसमजूत आढळते. हें विवरण प्रत्येकानें मननपूर्वक लक्षांत घ्यावें इतक्या

सोळा

महत्वाचें आहे. संदेहाला जागाच उरूं नये म्हणून ते पहिल्या मात्रेला 'अवसान' या विस्मृति-मध्ये जात चाललेल्या शाब्दानें संबोधतात आणि तसें स्पष्ट लिहितात. अपूर्णमात्रिक ठेका हा शास्त्रविहित आहे कीं नाहीं या वादाची प्रायोगिक परीक्षा करून ते हा 'शुष्कवाद' आहे असें ठरवतात. ('साहित्यसंगीतकला वगैरे क्षेत्रांतील अलीकडचे बहुतेक वाद हे केवळ शाब्दिक शुष्क-वाद आहेत, त्यांची चर्चा म्हणजे वृथा कालक्षेप होय,' अशी त्यांची एकूण विचारधारणाच झालेली आहे.) सम आणि अवसान हे संगीतांत किती तऱ्हांनीं प्रकट होतें आणि त्याचा विचार किती प्रकारांनीं करतां येतो हेहि ते दाखवतात. आवर्तन हे तालाच्या दहा प्राणांत कां मानलेलें नाहीं हा नवाच प्रश्न ते उभा करतात आणि त्याचें उत्तरहि शोधून देतात. तें उत्तर असें, 'ताल म्हणजे अंगलंडगतिजातियुक्त आवर्तनप्रवण नादक्रम, हा अर्थ येथें आहे. आवर्तन करतां येईल, पण केलेंच पाहिजे असें नव्हे. लयवद्धता ही मुख्य आणि गौण अशी द्विविध प्रकट होऊं शकते आणि मुख्य-गौणांची अदलाबदल करतां येते. तसें करतांनां मूळ योजिलेल्या आवर्तनाचा अमुक-पणा वारंवार स्थगित होतो.'

तालवादानाबद्दलच्या इतर सर्व पुस्तकांपेक्षां हा ग्रंथ वेगळा झाला आहे तो या अशा कित्येक बाबतींत. पण तेवढ्यानेंहि संपत नाहीं. तालशास्त्राचीं मूलतत्त्वे इतर ग्रंथांत केवळ कामापुरतीं सांगून सोडून दिलीं जातात, पण डॉ. गोखले त्यांच्यावर अधिक भार देतात, कारण या ग्रंथाचें प्रयोजनच वेगळें आहे.

'मार्ग' आणि 'मार्गी संगीत' यांचा डॉ. गोखल्यांनीं ऊहापोह केला आहे तसा आणि तेवढा हुसत्या कोणीच केलेला नाहीं 'मार्ग' या कल्पनेची स्पष्ट कल्पना त्यांनीं सोदाहरण दिली आहे. मात्रा नेमकी केवढी, मात्रा आणि लघु यांचा परस्परसंबंध, इत्यादि मुद्दे त्यांनीं दीर्घ चिकित्सा करून उलगडले आहेत. प्राचीन ज्योतिर्गणितांतील कोष्टकें वापरून मात्रेचा काळ सेकंदांमध्ये काढणें हे काम मोठें अवघड आहे असें सुळीच नाहीं. पण तसें करावें हे सुचणें, तें गणित करणें, आणि आजच्या व्यवहाराच्या दृष्टिनें त्या गणिताकडे पाहून ग्राह्याग्राह्य ठरविणें, हे एकट्या डॉ. गोखल्यांनांच सुचलें आणि साधलें.

मात्रांचें गणित आणि मार्गी संगीत हा भाग मला स्वतःला या ग्रंथामध्ये पहिलाच महत्वाचा वाटला, कारण शास्त्रज्ञान, ग्रंथावलोकन, गणिती बुद्धि, व्यावहारिक अनुसंधान आणि प्रचलित स्वरलयतालक्रियेचें स्वानुभवाचें ज्ञान हे सर्व डॉ. गोखल्यांचे विशेष त्यांत एकवटलेले दिसतात. म्हणून ही प्रस्तावना लिहिण्याआधीं मी ज्या नोंदी केल्या त्यांमध्ये त्या भागांतील कित्येक पृष्ठे अवतरणें म्हणून घेतलीं होती. परंतु विस्तारभयामुळें हात आंखडता घेतला पाहिजे म्हणून थोडक्यांत परामर्श घेतों.

प्राचीन भारतीय शिक्षणपद्धतिमध्ये उच्चार, पठण, व्याकरण, आणि छंद यांचें महत्त्व सर्वांत अधिक आणि प्रथमचें होतें हे डॉ. गोखले बजावतात. (पृ० २२२-२२३) आपला संगीत-विचार हा मूलतः छंदविचारच आहे असा त्यांचा दावा आहे. (पृ ७). गयापासून प्रगत संगीतापर्यंत भाषित उच्चारक्रमांची एक अखंड श्रेणी आहे हे अनेक स्थळीं अनेक उदाहरणांनीं त्यांनीं दाखविलें आहे. व्याकरणांतील अ आ इत्यादि स्वर आणि संगीतांत हल्लीं ज्यांनां आपण सा रे

वगैरे खुणेच्या नांवांनीं ओळखतो त्यांचा म्हणजे “अखंड उच्चारित उच्चनीच नादांचा” संबंध ते जोडतात आणि त्यासाठी पाणिनि, पिंगल, पतंजली (तिघे इ. स. पूर्व ७०० ते इ. स. पू. १००० ?), “भरत” व दत्तिल (दोघे इ. स. पूर्व ३०० किंवा त्याहि आधीं), व अभिनवगुप्त (इ. स. ९००-१०००) यांचे दाखले देतात. (पृ. २७-२८, २९-३१, ६८-७५, ७८, २२८-२२९, ३८५-३९५ इत्यादि). “ सामान्य रोजव्यवहारांतील गद्यांतहि लय असतोच पण त्याला प्रमाणशीरता मुळीच नसते, तर जप वगैरेंमध्ये अगदीं एक-एक-एक अशी अतिशय निबद्ध समान प्रमाणबद्धता असते, आणि संगीतामध्ये रंजक प्रमाणबद्धता असते ” असें ते म्हणतात “ रंजक प्रमाणबद्धता म्हणजे नियमन असूनहि त्यांत कांहीं वैचित्र्य-वैविध्य साधणारी प्रमाणबद्धता. ” (पृ. २२६-२२७, ४७३-४८७). ती प्रमाणबद्धता नादाच्या क्रमांत जागजागीं विश्राम घेतल्यामुळे, अथवा नादाच्या उच्चनीचत्वामुळे, अथवा नादाचें बळ कमीअधिक करून, साधतां येईल; बहुधा हीं तिन्ही कृत्ये एकसाथच केलीं जातात. अशी जी ही प्रमाणबद्धता ती लयप्रमाणबद्धता. ती काळांत मोबली जाते आणि त्या मोजणीचें साधन म्हणजे मात्रा. ‘ एक ’ मात्रा म्हणजे क, च, ट अशा उच्चारसुकर अक्षराच्या उच्चारणाचा काळ. अर्थात् कोणी अगदीं न्हस्व तर कोणी जरा लांबवलेला असा क, च इत्यादींचा उच्चार करील. तर त्याला कांहीं नियम आहे कीं नव्हे ? डॉ. गोखले सांगतात कीं निदान प्राचीन काळीं तसा नियम होता आणि तो नाट्यशास्त्रांत आहे. निमेष नांवाचें एक काळाचें प्रमाण आपल्या ज्योतिर्गणितांत आहे, तसे पांच निमेष मिळून जेवढा काळ होईल तेवढ्या काळांत एक न्हस्व अक्षर उच्चारवें (किंवा उच्चारतां येतें) आणि ती एक मात्रा. तेव्हां डॉ. गोखले निमेष म्हणजे किती सेकंद ? या प्रश्नाच्या मार्गे लागतात. त्यांनीं आर्यभट पहिला (जन्म इ. सन ४७६), वराहमिहिर (इ. सन ४९०-५८७) आणि भास्कराचार्य पहिला (जन्म इ. सन १११४) यांच्या ग्रंथांचा आधार घेतला आहे. या बाबत ते मला ऑगस्ट १९७९ मध्ये सांगतात :

“ वेदांगज्योतिष, ऋक् आणि यजुस् यांतील ज्योतिष, यांत निमेष आढळत नाही. अथर्व ज्योतिषांत मात्र निमेष आढळतो. परंतु १ अहोरात्र = ३० मुहूर्त = ३० × ३० ऋट्टी = ३० × ३० × ३० कला = ३० × ३० × ३० × ३० लव = ३० × ३० × ३० × ३० × १२ निमेष असें अथर्वगणित आहे, त्यानुसार निमेषमान सुमारे ३३.३३ अथवा ०.००९ सेकंद, जवळजवळ एक शंभरांश, सेकंद होतें आणि मात्रा = ५ निमेष = जवळजवळ एक वीसांश (०.०४५ किंवा ४.५) सेकंद होते. हें आजच्या व्यवहाराशीं जुळत नाही. पुन्हां, अथर्वसंवत्सराचें मान बरेंच स्थूल आहे म्हणून नेहमीप्रमाणें चारएक मिनिटांचा फरक दुर्लक्षून १ अहोरात्र = २४ तास मानणेंहि विवाद्य आहे. नाट्यशास्त्रमध्ये मेघादि राशी, रविवार इत्यादि नांवां नसून केवळ तिथी व नक्षत्रे आहेत म्हणून त्याला वेदांगज्योतिष लागू करणें योग्य; पण त्यांत या अशा अबचणी येतात. आर्यभटीयांतहि निमेष नसला तरी गुर्वक्षरकाल आहे म्हणून मात्राकाल काढतां येतो, १ मात्रा = अर्धा गुर्वक्षरकाल मानून मात्रा १/५ (०.२) सेकंद होते म्हणजे अथर्वावरून काढलेल्या मापाच्या सुमारे साडेचारपट होते. (आर्यभटीय ग्रंथ मला १९७६ अखेर म्हणजे ‘ विष्कंभक ’ प्रकरण छापलें जात असतांना मिळाला, म्हणून तो हिशेब तेंथें छापला गेला.) वराहमिहिरानें निमेष दिला आहे. त्याच्या कोष्टकाप्रमाणें निमेष ३.३३ सेकंद (०.२१३ सेकंद) व म्हणून मात्रा ३.३३

(१.०६ सेकंद), जवळजवळ एक सेकंद होते. [पृ. ७७ वर माझी एक घोडचूक झाली आहे १ मुहूर्त = $१\frac{१}{४}$ तास ($\frac{१}{४}$ तास) नव्वे तर $\frac{१}{४}$ तास, म्हणजे ४८ मिनिटे, पाहिजे. भागावयाच्या ऐबजी मी गुणले आहे, त्यामुळे हिशेब चुकला आहे, १ मुहूर्त = ४८ मिनिटे, १ कला = ९६ सेकंद, १ काष्ठा = $३\frac{३}{४}$ (३.२) सेकंद, १ निमेष = $\frac{३३}{४}$ (०.२१३) सेकंद, १ त्रुटि = $\frac{३३}{४}$ (०.१०७ सेकंद) असे हवे. ही चूक अलीकडे लक्षांत आली पण शुद्धिपत्र केव्हांच छापून संपले होते]. म्हणजे वराहाची मात्रा आर्यभटाच्या सुमारे पांचपट झाली. भास्कराचार्यांनी निमेष आणि गुर्वक्षरकाल हे दोन्ही दिले आहेत पण ते एका सरळ कोष्टकांत नाहीत, दोन कोष्टकांमुळे निमेष $\frac{३३}{४}$ सेकंद व मात्रा = अर्धा गुर्वक्षरकाल = $\frac{१}{४}$ सेकंद असे द्विधा होते. ही मात्रा आर्यभटाच्या एवढीच झाली. पण निमेषावरून काढल्यास १ मात्रा = ५ निमेष = $\frac{१}{४}$, जवळजवळ अर्धा सेकंद होते. एकास दोन असे प्रमाण पडते म्हणून समन्वय होत नाहीच. वेदांगांत व आर्यभटीयांत नाडिका आहे. पण बृहत्संहिता आणि सिद्धान्तशिरोमणिमध्ये नाही, शिवाय कोष्टकेंहि परस्परान्ती जुळत नाहीत, ही आणखी एक अडचण आहे. म्हणून जुने काय ते पाहून, आज काय ते तपासून, काही घागा जुळतो काय एवढेच माझे पाहणे आहे. — राधागोविंद संगीतसार माझ्या हाती १९७७ मध्ये आला, अर्थात् त्यांतील हिशेब पृ. ४१६ च्या आधी देतां आला नाही. त्यांत कमलपत्र वगैरे भाकड आहे (त्याचा उल्लेख माझ्या पूर्वीच्या वृत्तांनोंदीमधून पृ. ७६ वर केलाच.) तरी त्याप्रमाणे मात्रा सुमारे एक शतांश सेकंद, म्हणजे अथर्वीच्याहि सुमारे एक पंचमांशाइतकी होते. रत्नाकर-राधागोविंद संगीतसार यांतील साम्य लक्षांत घेतां, आणि रत्नाकराला असल्या बाबतींत कितपत प्रमाण मानावे याबद्दल मला शंकाच आहे म्हणून, हे फक्त नोंदून ठेवले. ब्रह्मगुप्ताचे ग्रंथ मला अजून मिळाले नाहीत, पण ते पाहून काही सावेल्से नाही.”

पुन्हां, तालदशप्राणदीपिका (इ. स. सुमारे १०००) वगैरे ग्रंथांमध्ये नाडीचे ठोके किती जलद किंवा सावकाश पडतात यावर त्या त्या गायकवादकाचा त्या त्या वेळचा मात्राकाळ ठरतो त्याचा हिशेब दिला आहे. त्याचे गणित करून डॉ. गोखले दाखवतात की अशा प्रकारे मात्राकाळ $\frac{१}{४}$ ते $\frac{१}{४}$ सेकंद या मर्यादांत बसतो. पुढे अधिक विचार केल्यावर १९७८ मध्ये शुद्धिपत्रांत (पृ. ६०६) ते $\frac{१}{४}$ व $\frac{१}{४}$ याहि मर्यादा नाडीशास्त्राप्रमाणे सांगतात, पण त्या $\frac{१}{४}$ व $\frac{१}{४}$ यांतच बसतात. व्यावहारिक दृष्टिने त्यांचे म्हणणे असे की मात्राकाल नाडीवर ठरणे हे अगदी संयुक्तिक आहे. (पृ. ८८).

अशा प्रकारे शोधक बुद्धि, चिकित्सक वृत्ति आणि व्यावहारिक तारतम्य ही वापरून डॉ. गोखले निष्कर्ष एवढाच काढतात की मात्राकाळ, म्हणजे एका न्दस्व अक्षराच्या उच्चाराचा काळ, हा सुमारे $\frac{१}{४}$ सेकंदाहून कमी नाही आणि सुमारे १ सेकंदाहून जास्त नाही. त्यांतल्या-त्यांत, आजचा प्रवात लक्षांत घेतां, मात्रा सुमारे अर्ध्या सेकंदाची म्हणतां येईल.

मध्यलयीची मात्रा सुमारे अर्ध्या सेकंदाची. द्रुतलयीची सुमारे पाव सेकंदाची, विलंबित-लयीची सुमारे एक सेकंदाची, हा डॉ. गोखल्यांचा एकूण निष्कर्ष मला पटतो. (ते म्हणतात की “हल्ली हे कोणी फारसे मानीत नाही, विलंबित लय हा अतिशय विलंबित आणि द्रुतलय हा

अगदीं भागदौड करणारा लय मानला जातो. ” तें खरेंच आहे.) यावरून माझा तर्क असा कीं प्राचीन काळाचें निबद्ध संगीत हें आजच्या मध्य किंवा द्रुत लयींतच असलें पाहिजे.

क इत्यादि न्हस्व अक्षरांचा उच्चारकाल ती एक मात्रा. का इत्यादि दीर्घ अक्षरांचा उच्चारकाल दोन मात्रांइतका. अशा प्रकारें १, २, ३, वगैरे मात्राकाळांनां लघु, गुरु, प्लुत वगैरे नांवें आहेत. पण उच्चार कर्मांतकमी एक पूर्ण मात्रेएवढाच पाहिजे असें नाहीं, त्याहून न्हस्व उच्चारहि होणारच. तेव्हां अर्धा, पाव, अष्टमांश, सोळांश वगैरे मात्राभागांतके काळहि सांगितले आहेत. अर्थात् सवा, दीड, इत्यादि काळहि झालेच. अशा प्रकारें ‘एक’ या प्रमाणावर बसवलेले छोट्टेमोठे उच्चारकाल होतात. तीं अंगें. ‘अ’ सारख्या किंवा सारेगम इत्यादींच्या उच्चनीच ‘आवाजां’सारख्या उच्चांवर तीं बसवलीं आहेत म्हणून तीं ‘स्वर-अंगें.’ तीं लयीचीं अंगें आहेत म्हणून तीं ‘लयांगें’ होत.

केवळ अ इत्यादि स्वरांतील म्हणजे स्वराक्षरांतील किंवा सारेगम या आवाजांच्या स्वरांतील म्हणजे उच्चनीच नादांतील हीं पाव अर्धा वगैरे स्वरांगें यथास्थित संभाळणें कठिण. म्हणून त्यांनां मदतीसाठीं हाताच्या हालचालींची जोड दिली. शिवाय संगीतांत नृत्यहि येतेंच आणि नृत्यामध्ये तर शरीराची हालचाल मुख्य असते, उच्चार नव्हेत. तेव्हां हाताच्या हालचालींची कांही रीत ठरवून दिली आणि तिचे नियम ठरवून त्यांप्रमाणें कालप्रमाणें बांधून दिलीं. हाताच्या हालचालींनां कला म्हटलें आहे. त्या हालचाली म्हणजे हात उताणा पालथा करणें, बाजूला फेंकणें, उभा करणें वगैरे, आतां टाळी, चुटकी याहि हाताच्याच हालचाली म्हणजे कलाच. पण त्यांचा आवाज होतो आणि बाकीच्यांचा आवाज होत नाहीं एवढा फरक. टाळी वगैरे आवाजदार (सशब्द) हालचालींच्या कलांनां क्रिया (= हस्तक्रिया) असें वेगळें नांव आहे. चुटकीला धुवा म्हटलें आहे. समोर दोन्ही हात उभे धरून मारलेली टाळी तो सन्निपात, तो बहुधा जोरदार वाजवावयाचा. आपली नेहमीची टाळी म्हणजे डाव्या उताण्या हातावर पालथा उजवा हात मारणें, ती शम्या. आणि त्याच्या उलट म्हणजे डावखोरी टाळी तो ताल. (हल्लीं फक्त ताल हा एकच शब्द उरला आहे.) अशा या क्रिया आहेत. त्या क्रिया म्हणजे सशब्द कला आणि इतर हालचाली म्हणजे निःशब्द कला, यांनुसार लयीच्या काळाचें प्रमाण बांधलें आहे आणि त्याप्रमाणें पाव अर्धा पाऊण सवा दीड वगैरे भाग म्हणजे ‘अंगें,’ लयांगें, ठरवलीं आहेत. त्यांमध्ये ‘स्वर’ नाहीं म्हणून तीं स्वरांगें नव्हेत. तीं हाताच्या तळव्यावर म्हणजे ‘करतल’वर आधारलेलीं आहेत. ‘करतलप्रतिष्ठित’ असा तो ‘ताल.’ म्हणून हीं ‘तालांगें’ म्हणावयाचीं. तीं संभाळावयाचीं म्हणजे हल्लींच्या भाषेत “ताल धरावयाचा”. (तो टाळीनें संभाळला जातो, आणि डॉ. गोखले आपली मांडणी टाळीवरूनच सुरू करतात; पण पुढें हळूहळू टाळी हें साधन सोडून द्यावयास सांगतात. “परिचिताकडून अपरिचिताकडे, सोप्याकडून अवघडाकडे जाण्याचें” त्यांचें धोरण आहे म्हणून त्यांनीं अशी मांडणी केली आहे.) अशा प्रकारें ताल या शब्दाचे दोन अर्थ झाले. (पूर्वी डावखोरी पण हल्लीं कशीहि) टाळी हा एक अर्थ, आणि करतलप्रतिष्ठित’ असें लयमान हा दुसरा अर्थ.

एका टाळीचा काल म्हणजे नेमका केवढा याचा पूर्ण उलगडा डॉ. गोखल्यांनी पृ. १२३-१२४, १२७-१२८, व १३४ यांवर केला आहे; तो विद्यार्थ्यांनी लक्षपूर्वक अभ्यासण्यासारखा आहे.

टाळी वगैरे व्यक्त होणारे जे लयांग, त्याचें 'एक मान' म्हणजे एका टाळीचा काल. टाळी ही क्रिया म्हणजे वर सांगितलेल्या व्याख्येप्रमाणे 'कला' आहे. एका टाळीच्या कालाचें नांव लघु. त्याच्या दुप्पट तो गुरु. तिप्पट तो प्लुत, अशी ही 'तालांग' नांवाची लयांगें होतात.

मात्रांनीं मोजले जाणारे जे स्वरांग नांवाचें लयांग, त्याचा तालांगाशी संबंध ज्या साधनांनीं जोडला जातो तोच 'मार्ग'. एका तालांग-कलेला एका म्हस्व अक्षराचा उच्चार झाला म्हणजे एक मात्रा इतका काळ लागला, तर तो ध्रुव मार्ग. त्यांत १ तालांगलघु = १ स्वरांगमात्रा, अर्थात् मात्रेला लघु म्हणतां येतें. दोन मात्रांचा तो गुरु, तीन मात्रांचा तो प्लुत. साहित्यांत आणि छंदःशास्त्रांत म्हस्वाक्षर = लघु, दीर्घाक्षर = गुरु अशाच व्याख्या आहेत. पण दोन मात्रांच्या काळालाहि एक तालांगकला ठेवतां येईल. तो चित्रमार्ग. चार मात्रांची कला केली तर तो वृत्त किंवा वार्तिक मार्ग. आठ मात्रांची कला केल्यास दक्षिण मार्ग. पुढें इ. स. ८०० नंतर ३ मात्रांच्या कलेचा चित्रतर, ६ चा अर्धघट्चित्र, १२ चा पट्चित्र, असेहि मार्ग सांगण्यांत येऊ लागले.

मार्गांमध्ये अक्षरोच्चार जलद किंवा सावकाश करावयाचा नाही. मात्रेचें मान अर्धा सेकंद किंवा काय जे योजिलें असेल तें बदलावयाचें नाही. पण टाळीकाल एका मात्रेएवढा, दोन मात्रा-एवढा इत्यादि प्रकारे ठेवावयाचा व ध्रुव, चित्र वगैरे मार्ग त्यानुसार साधावयाचे. आधीं एका मात्रेला टाळी वगैरे कला, नंतर थोड्या वेळानें दोन मात्रांना एक कला, असा फेरफार करावयाचा नाही. तात्पर्य, मार्ग म्हणजे बांधून दिलेला ठराविक कायदा.

डॉ. गोखल्यांचा दावा असा आहे कीं वापलीकडे मार्ग या कल्पनेची व्याख्या किंवा खुलासा काहींहि कोठेंहि नाही. मार्ग म्हणजे एका प्रकारचा अबाधित नियम, एवढाच मतलब फक्त आहे; दुसरा नाही. एका सुराला एक मात्रा असा उच्चार करीत सारे गम पञ्च निसा अशा आठ मात्रा घेतल्या, आणि त्यांत दोनदोन मात्रांनां एक एक 'ठोका' ठेवला, तर तो चित्रमार्ग होईल. पण त्याच आठ मात्रा लय कायम ठेवून म्हणतांनां ठोके मात्र सा, ग, प, यांवर ठेवले तर सारे, गम, पधनीसा असें होईल, त्यांत तिसऱ्या ठोक्याचा काळ चार मात्रांचा झाला; म्हणून मार्ग पाळला गेला नाही.

असे 'बांधून टाकलेले' जे ताल ते मार्गताल, अगदीं प्रथम सांगितलेले ताल दोनः चच्चत्पुटः व चाचपुट.

त्याचप्रमाणे 'मार्गराग' ही कल्पना आहे असें डॉ. गोखल्यांचें म्हणणें आहे. उठावणीचा सूर, न्यास अपन्यास येणारे सूर, लयप्रमाण, कोणत्या सुरावर कोणत्या प्रमाणाची कला, हे सर्व मार्गरागांत बांधून टाकलेले असतें.

अर्थात् आजमुद्दां मार्ग पाळून गायनवादन करतां येईल. (आणि नवशिके एका अर्थानें करतातच!) पण त्यांत रंजकता फारशी येणार नाही, कारण सारेंच ठराविक. रंजकतेसाठीं कोठें

नियमांनां मुरड घातली तर त्या गायनवादनाला 'देशी' म्हणत. "देशी हा शब्द मत्तंगकृत बृहदेशी (इ. स. ७०० ते ९०० या काळांत) या ग्रंथांत सर्वप्रथम आढळतो. 'नाना देशांमध्ये स्त्रिया, बाळगोपाळ, रावरंक पुरुष इत्यादि लोक [आपापल्या भाषा-उच्चारपद्धति-संस्कारबळण वगैरेसुद्धे] आपल्या इच्छेप्रमाणे रंजक वाटेला तें आवडीनें गातात, तें देशी' अशी मतंगाची व्याख्याच आहे. अर्थात् देशीमध्ये मार्ग पाळू असें व्रत घेतलेलें नाहीं. परंतु देशीचेहि दोन प्रकार होतील. एक म्हणजे असें देशी संगीत त्या त्या स्थलकालीं लोकप्रिय होऊन रुढ होतें तें, मग अर्थात् त्याचे कांहीं नियम होतातच. मात्र ते नियम मार्गपद्धतिसारखे कडक काटेकोर नसून केवळ एक स्थूल सांगाडा नेमून देणारे असतात. देशीचा दुसरा प्रकार म्हणजे ज्याची रीतपद्धत वगैरे रुढ झालेली नाहीं आणि ज्यांत नित्यनवे कांहीं होत असतें तें." असें डॉ. गोखले म्हणतात. तेव्हां "एकाच स्थलकालीं एकाच समाजांत देशी आणि मार्गी अशा दोन्ही धर्तींचें संगीत असूं शकतें" असा त्यांचा दावा आहे.

पूर्वी मार्गी संगीत म्हणून कांहीं होतें, तें नष्ट झालें, आणि त्याच्या जागीं देशी संगीत (रागदारी वगैरे) आलें अशी आज सगळीकडे समजूत आहे. ती बरील प्रकारें डॉ. गोखले खोडून काढतात. शिवाय, आलाप ताना वगैरे अलंकार मार्गी संगीतांत नव्हते अशीहि समजूत आहे; तिचें निराकरण त्यांनीं शार्ङ्गदेवाच्या (तेरावें शतक) श्लोकानेंच केलें आहे. त्या श्लोकाचा अर्थ असा कीं, "मार्ग आणि देशीय अशा दोन्ही प्रकारांचें (द्वेधा) संगीत असतें; तें दोन्ही प्रकारांचें संगीत (तद् द्वयं) सुस्वर ताना यांनीं रंगवलेलें (सुस्वरैः तानैः उपेतं) असतें." तिसरी समजूत अशी कीं मार्गी संगीत हें गंधर्व वगैरे गात आणि त्याचा हेतु देवांनां संतुष्ट करण्याचा म्हणजे धार्मिक होता. ही समजूत डॉ. गोखले भाकड म्हणून झिडकारूनच टाकतात.

मार्गताल पाळण्यासाठीं जीं टाळी म्हणून वर सांगितली ती टाळीच पाहिजे असें ग्रंथांत कोटें सांगितलेलें नाहीं, ती 'एक कला' आहे; ती निःशब्द असूं शकेल. तेथें कांहीं विशेष जाणवेल एवढा नादांत फरक हवा एवढेंच. पुढें डॉ. गोखले म्हणतात कीं मुका माणूसहि वादन किंवा नृत्य करूं शकतो म्हणून हा विचार तालवाद्यवादनाला व नृत्याला लागतो हें स्पष्टच आहे, पण थोडा मनुष्यहि गाऊं शकतो म्हणून तो विचार केवळ गायनालाहि लागू पडला पाहिजे. अर्थात् हस्तक्रिया सोडून केवळ स्वरांगांत ताल व्यक्त झाला पाहिजे. तसा तो होतोच. तो स्वर उच्चनीच केल्यानें सुद्धां होतो. आणि नादाचें बळ कमी अधिक केल्यानेंहि होतो. या "नादबलभेदा"चा सविस्तर खुलासा त्यांनीं सर्वत्र केलाच आहे.

"सुरासुरांत लयताल भरलेला असतो," "तालहीन संगीत हें बेताल" वगैरे परंपरागत उद्घारांचा मागोवा डॉ. गोखल्यांनीं अशा प्रकारें स्वरांगाचा उलगडा करीत घेतला आहे. तेथें ताल म्हणजे टाळी नव्हे, ताल म्हणजे 'कातला' वर आधारलेला नव्हे, तर ताल म्हणजे एक बैठक, एक 'तळ' असें ते प्रतिपादन करतात आणि त्यासाठीं 'तळ प्रतिष्ठाकरणम्' या नाट्यशास्त्रातील सूत्राचा आधार देतात.

डॉ. गोखले आधारपुराव्याशिवाय सहसा लिहीत नाहींत आणि आधार नसून तर्क किंवा केवळ अंदाज केलेला असल्या तर तशी कबूलीहि देतात, आणि इतरांनींहि तसेंच करावें अशी

त्यांची अपेक्षा असते ती वावगी नव्हे. क्रियेची उदाहरणे हा एक पुरावाच, म्हणून या ग्रंथामध्ये जागजागी उदाहरणांची रेलचेल दिसते. कित्येक उदाहरणे ग्रामोफोन रेकॉर्ड्स मधील आहेत, कारण ती टिकाऊ उदाहरणे होत. त्यांपैकी बहुतेक उदाहरणे आजच्या पिढीला जुनाट किंवा अशांत वाटतील हा केवळ कालमहिमा म्हटला पाहिजे. अशी उदाहरणे दिव्यामुलें क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला असे विषय सुबोध आणि स्पष्ट झाले आहेत. तालांग आणि स्वरांग यांचे तर 'घराणेदार' धडेच त्यांनी दिले आहेत, ते अभ्यासण्याजोगे आहेत.

“प्रस्तार” हा संगीतशास्त्रांतील एक उपेक्षित आणि दुर्बोध विषय. पण ती तर संगीताची नाडीच, असे म्हणून डॉ. गोखले तो विषय तपशीलवार उपयुक्त असा मांडतात. हे इतरच कोटिहि धडलेलं नाही.

येथे या ग्रंथाची आणि इतरांची तुलना संपते आणि या ग्रंथाचा वेगळेपणा सिद्ध होतो. पण तेवढ्याने या 'लयताला'च्या 'विचारा'ची केवळ पूर्वतयारी होते. मुख्य ग्रंथ वेगळाच आहे आणि तोच मोठा, महत्वाचा, आणि कोणत्याही भाषेत अपूर्व ठरावा असा आहे.

कारण हा ग्रंथ केवळ लयतालशास्त्राचा नाही. त्या शास्त्राचें निमित्त करून संगीताची गति शोधू पाहणारा हा ग्रंथ आहे. इतकंच नव्हे तर तो केवळ संगीतशास्त्राचाहि ग्रंथ राहिलेला नाही. संगीतशास्त्राचें निमित्त करून, लय आणि ताल यांचा ज्या ज्या विषयांशी संबंध येतो त्या त्या सर्व विषयांची दखल घेऊन त्यांना एका सूत्रांत बांधून स्वतंत्र विचार मांडणारा असा 'लयतालविचार' हा ग्रंथ झाला आहे. असे विषय म्हणजे भौतिक नादशास्त्र, शारीरिक आणि मानसिक नादशास्त्र, उच्चारशास्त्र, आणि वेगवेगळ्या भाषांतील उच्चारप्रणालींचें शास्त्र, व्याकरण, छंदःशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र इत्यादि.

एवढ्या आवांकाचा, आणि त्यांतहि परखड वैज्ञानिक तर्कपद्धतिचा कटाक्ष धरून लिहिलेला, दुसरा ग्रंथ निदान भारतांत झालेला तरी माझ्या ऐकिवांत नाही. हे सारंच अपूर्व आहे, कारण संगीताच्या वाङ्मयाच्या दृष्टिने डॉ. गोखले हे स्वतःच एक 'एन्सायक्लोपीडिक' ग्रंथ आहेत. त्यांना उत्तरभारतांतील बहुतेक मुख्य भाषा येतातच (आणि येदापासून ते तमिळ भाषा शिकू लागले आहेत), शिवाय फार्सी, उर्दू, लाटिन, फ्रेंच, जर्मन आणि रशियन याहि भाषा त्यांना—इंग्रजी, मराठी, गुजराती व संस्कृत यांशिवाय—अवगत आहेत. त्यांपैकी बहुतेक भाषांमध्ये ते सफाईने वाचू बोलू लिहू शकतात. भरीला त्यांचे विस्तृत वाचन आणि तितकंच सखोल मनन आहे. त्यांना किती विषयांत गति आहे याचा अंदाज मला अजून आलेला नाही. मुळाचा शोध घेण्याचें त्यांना ध्येयच आहे, आणि स्वतंत्रपणे विचार करण्याची संवय आहे. एकाच वेळी तीनचार वेगवेगळ्या विषयांतील वेगवेगळ्या मार्गांनी त्यांचा विचार चालतो आणि मग तो एका सूत्रामध्ये गुंफला जातो. ते सांगतात की “घन पदार्थाचें चित्र समोरून वरून आणि एका बाजूने असे वेगवेगळे काढतां येत; पदार्थाचें रूप जर सुबोध नसलें तर त्याचे जागजागी छेद करून ते छेद समोरून पाहिले आहेत असे मानून आणखी चित्रे काढतां येतात, आणि हीं सर्व चित्रे सपाट कागदावरील रेषाचित्रे असतात. पण टर्नर, फिटर, एंजिनियर

असे कारीगर त्या सपाट चित्रांवरून तो तो धनपदार्थ आपणांसमोर उभा करू शकतात.” ही ‘त्रिमितिदृष्टि’ डॉ. गोखले आपल्या इतर व्यासंगांतहि आणत असले पाहिजेत. पण त्यामुळे ते चार चौघांच्या संभाषणांत मुख्यबळ भासतात. आणि शास्त्रीय चर्चेला इतके फाटे फोडतात की याची जरूर आहेच काय असे वाटू लागते. जरूर त्यांना स्वतःला वाटते एवढे मात्र खरे. कित्येकदा संभाष्य आक्षेप आणि इतरांना सहजी न दिसणाऱ्या चुटी त्यांना स्वतःला जाणवतात आणि ती भरपाई करण्याच्या मार्गे ते लागतात.

उदाहरणार्थ, काल या ‘वस्तु’ची परीक्षा त्यांनी सहा सात पानांत केली आहे आणि तिच्यामध्ये अथर्ववेद-भगवद्गीता-योगसूत्रे यांजपासून मंदंकर आणि जे. बी. प्रीस्टले यांजपर्यंतच्या लोकांची हजेरी लावली आहे, आइन्स्टाईन्लाहि त्यांनी सोडले नाही. हे सारे कशासाठी तर “काल आणि घटना व घटना आणि प्रत्यय हे परस्परावलंबीच नव्हेत तर परस्परभावी आहेत” हे साधार सांगण्यासाठी. हा ग्रंथ केवळ संगीतविषयक आहे असे मानणारांना हे सर्व भेवडावतं. पण इतकी विविध अस्सल आणि उपयुक्त माहिती इतक्या थोड्या जागेत क्वचितच आढळेल. आणि “गति ही कल्पना स्पष्ट करावयाची तर कालप्रतीति या कल्पनेचें स्पष्ट ‘व्याख्यान’ हवेंच” असे डॉ. गोखल्यांचें म्हणणें आहे.

दुसरे उदाहरण ‘लयव्याख्या’ या अनुबंधाचें देतां येईल. लय ही कल्पना तेथें अतिशय स्पष्ट करून सांगितली आहे; इतकी की बाकी कांहीं उरलें नसेल. शिवाय “लयमान म्हणजेच लय ही लक्षणा केली नसती तर बरे झालें असतें” असा वरवर सोजवळ पण मुळांत तिखट शोरासुद्धां परंपरागत परिभाषेवर मारला आहे. पण हे करतांना परा पश्यती मध्यमा वैखरी या वाणी, आहत-अनाहत नाद; नादबिंदु, शब्दध्वनि, अर्थयुक्त शब्द (‘स्फोट’), वर्ण, अर्थ, अर्थसंकेत, साम्यावस्था, गुणक्षोभण, गुणपरिणाम इत्यादि प्रपंच एवढा आणला आहे की हा आध्यात्मिक विषय येथे कशाला असे वाटू लागते.

पण समय ग्रंथ नेटानें पुन्हां पुन्हां वाचला की मग दिसतें की डॉ. गोखले आध्यात्मिक विचारांचीहि वैज्ञानिक दृष्ट्यां तपासणी करतात, जें त्या तर्कपद्धतीमध्ये बसतें त्याची व्यावहारिक बुद्धिला पटेल अशी मांडणी करतात, जें तसें मांडतां येत नाही तें बाजूला सारतात, आणि जें तर्कपद्धतिला विरुद्ध तें टाकूनच देतात. या सरणीनें जाऊन ते म्हणतात की परा, पश्यती, मध्यमा आणि वैखरी या वाणी प्रत्यक्ष अनुभवाच्या आहेत, एक दुसरीतून अशा प्रकारें त्यांचा उगम होतो आणि तशाच उलट क्रमानें त्या परस्परांत विलीन होतात. “अशा उलट क्रमाला योगसूत्रांत ‘प्रतिप्रसव’ म्हटलें आहे” असें मला त्यांचें सांगणें आहे. हे विलीन होणें म्हणजेच लय, लयाला जाणें, लय पावणें वगैरे. अनाहत नादांतून आहत नाद निर्माण होतो आणि पुन्हां तो अनाहतांतच लय पावतो. जेव्हां आपल्याला कांहीं क्रिया वगैरे घडलेली जाणवत नाही तेव्हां तेथले सर्व घटक (‘गुण’) एकमेकांशीं जणू काय ‘गुण्यागोविंदानें नांदत’ असतात. ती ‘साम्यावस्था’ त्या घटकांच्या परस्पर संबंधांत, प्रमाणांत, कांहीं फेरफार झाला की तो एक प्रकारचा विघाडच म्हणून त्याला ‘क्षोभण’ म्हटलें आहे. असें क्षोभण झालें की कांहीं क्रिया वगैरे

चौवीस

घडलेली आपल्याला जाणवते. ही उत्पत्ति. उत्पन्न झालेली क्रिया किंवा वस्तु ठिकते ती स्थिति. त्या वस्तुचे किंवा क्रियेचे जे कोणी घटक असतील त्यांच्यामधील 'विघाड' संपला, त्यांचे परस्पर प्रमाण पुन्हा पहिल्यासारखे झाले, पुन्हा साम्यावस्था आली, म्हणजेच 'क्षोभण'चे 'शमन' झाले, की उत्पन्न झालेली वस्तु वगैरे जणू काय नाहीशी होते. तो 'लय.' उत्पत्ति स्थिति लय या तीन अवस्था आहेत. डॉ. गोखले म्हणतात की अशी मांडणी अगदी विज्ञानसंमत ठरते, ती आध्यात्मिक म्हणण्याचे काही कारण नाही.

येथे एक प्रश्न येतो: आहत नादाचा अनाहतांत लय होतो हे ठीक आहे; पण तंबोऱ्यामध्ये काय होतं ? तेथे तर सारखा आहत नाद चालूच असतो, तरीहि 'साम्यावस्था' जाणवतेच, या प्रश्नाला डॉ. गोखल्यांचे उत्तर असे की, आहत नादाचा अनाहतामध्ये लय होतो हा मूलसिद्धांत खरा, पण त्याचा संगीतांत विशेष उपयोग नाही. उत्पत्ति होऊन एक स्थिति निर्माण झालेली असते, त्या स्थितिच्या घटकांचे ('गुणांचे') कांहीं (अ-सम असे पण) परस्परमान असतंच, तेहि परस्परमान जेव्हा पालटते तेव्हा स्थितिमध्येहि बदल होऊन दुसरी स्थिति येते. म्हणजे अवस्थे-मध्ये फरक होतो. (डॉ. गोखले मला असे सांगतात की हा 'ढायनामिक ईक्विलिब्रियम' आहे. तो बदलला की नवा 'ढायनामिक ईक्विलिब्रियम' येतो; आणि असा क्रम चालतो.) म्हणजे पहिली स्थिति पुढल्या स्थितिमध्ये लय पावते. अशा बदलाचे कारण तो 'गुणपरिणाम', नाद कंपनाने उत्पन्न होतो, आणि कंपन ही साम्यावस्था नव्हे. डॉ. गोखले पुढे तंबोऱ्याबद्दलच्या माझ्या प्रश्नाचे उत्तर असे देतात की "तंबोऱ्यामध्ये नादाचे 'उन्मेष' उसळत असतात; खर्जाच्या तारेचा नाद कमी होतो तेव्हा जोड एकामागून एक वाजतात, त्यांचा नाद विरणार एवढ्यांत पंचमाचा (किंवा मध्यमाचा अथवा निषादाचा) नाद उठतो. पुन्हा, खर्जाच्या तारेच्या 'सा'चे बळ जरा कमी होऊन लागते तेव्हा मध्यपंचमाचा नाद ऐकू येऊ लागतो, आणि 'सा' जेव्हा क्षीण होतो तेव्हा तार तीव्र गांधार गुंजत उठतो. हे नाद एकामागून एक होत असतात. त्यांचे कारण रंद गोल घोडीची जव्हारी. या उन्मेषांमुळेच तंबोऱ्याचे गुंजन अतुल्य हृद्य बनते. ती मौज वाजाच्या पेटीच्या चार पट्ट्या दावून धरून मिळणारच नाही. "

शास्त्रविषयांत प्रमाण, तर्क आणि प्रायोगिक पडताळा यांची सांगड घातलीच पाहिजे आणि प्रत्येक विषय, प्रत्येक संज्ञा स्पष्ट जाणीवत आली पाहिजे हे अशा प्रकारच्या चर्चेमुळे एकदा पटले म्हणजे हा ग्रंथ वस्तुतः फार काटेकोर आणि संक्षिप्त आहे हेच दिसते. जेथे विद्वान् म्हणवणारे लोक अशास्त्रीय मते आणि विचार प्रसृत करीत आहेत असे दिसले तेथे डॉ. गोखले प्रतिक्रिया दाखवितात, आणि जेव्हा अशी मते आणि विधाने शिरोधार्य मानली जातात तेव्हा त्यांच्या वादबुद्धिला व लेखणीला धार चढते. आणि तेथेच ते पुराव्याचा डोंगर उभा करतात.

साहित्याकांची लयकरपना, आधुनिक मराठी छंदचिकित्सकांचे 'छंदोरचनाशास्त्र', श्रुति-पंडितांचे श्रुतिगणित, इत्यादि विषयांवरील पृष्ठांमध्ये हे विशेष जाणवेल. तेथेहि एक वैशिष्ट्य लक्षांत घेण्यासारखे आहे. डॉ. गोखले हे खंडन करतातच, पण त्याबरोबरच पुष्कळ माहिती अशी देतात की जी निदान त्या संदर्भात तरी कुणी दिलेली नाही. उदाहरणार्थ, लय शब्दाचा

जो सर्वमान्य कोशार्थ आहे त्याचा सरळ मागोवा घेत लयव्याख्या करावी यात कांहीं विशेष नाही, पण ते काम कोणी केले नव्हते तें डॉ. गोखल्यांनीं प्रथम केले, आणि म्हणून त्यांना सांख्यशास्त्राकडे वळावेच लागले. 'लयतत्त्व' असें कांहींहि नाही, तर लय ही एक अवस्था आहे आणि ती काळाशी संबंधित आहे, अवस्था हें कधीहि 'तत्त्व' मानतां येणार नाही, हें त्यांनीं स्पष्ट बजावले आहे, ही अलीकडच्या साहित्य सौंदर्य शास्त्रावर एक विदारक टीकाच होय. छंदोरचनेवर टीका करतांना तर त्यांनीं फार्सी छंदःशास्त्र काय आहे हें प्रथमच मराठीत आणले इतकेंच नव्हे तर ख्याल, सुलते ठेके इत्यादिकाबद्दल अंदाज बांधतांना त्या दिलेल्या माहितीचा सोदाहरण उपयोगहि केला. श्रुतिपंडितांवर टीका करतांना भरपूर ध्वनिविज्ञानहि दिलें. परंपरेचा शोध घेतांना पानापानावर नवी नवी माहिती दिलेली आढळेल. सामगायनाचें लयतालदृष्ट्यां परीक्षण डॉ. गोखल्यांनींच प्रथम केले आहे. सर्व छंद हे मात्राछंदच हा स्वतःचा सिद्धांत मांडला आहे. नाट्यशास्त्रमूची लयतालछंदविषयक सम्यक् आलोचना थोडक्यांत आणली आहे. मराठी प्रदेश आणि कर्नाटक यांचें नातें दाखवले आहे. कर्नाटकी तालपद्धति थोडक्यांत कां होईना मराठीत समजावून सांगणारे डॉ. गोखले हे आजतरी एकटेच आहेत. मुसलमानांचें भारतीय संगीतांत कार्य काय याची चिकित्सा करतांना इस्लाममधील हदीस, अन्नम, राय, इस्तिस्बाब, इस्तिस्लाः, उर्फ, एव्यास, हराम, मकूर, जाइझ, मुबाह, अशा गोष्टींची फोड अति-संक्षेपानें केली आहे तीहि मराठीत प्रथमच असावी. इस्लाममध्ये नामस्मरण ईशस्तुति हें एक कर्तव्यच आहे. तें करतांना त्यांत सांगीतिक 'मसाला' बालणें हा गुन्हा कीं नव्हे ? गुन्हा असल्यास तो किती क्षम्य-अक्षम्य ? याबद्दल मतभेद होऊं शकतो हें ते दाखवतात. रिदमची आणि त्या अनुषंगानें पश्चिमी संगीताची स्पष्ट रूपरेषा डॉ. गोखल्यांनीं एकट्यानेच दिली आहे : इतकी कीं अतःपर मेलडी-हार्मनी, लय-रिदम यांजबद्दलचा काथ्याकूट होऊंच नये.

असें अगणित दाखले प्रत्येक पानावर दाखवतां येतील. त्यांतहि विशेष हें कीं, क्रियेचें अवधान कोठेहि सहसा सुटलेलें नाही.

चतुरस्र सखोल विविधांगी व्यासंग, प्रत्यक्ष क्रियेचा दीर्घ अनुभव, आणि कट्टर वैज्ञानिक दृष्टि हीं एकवटलीं कीं कांहीं निष्कर्ष असे मिळतात कीं प्रस्थापित मतांनां धक्का मिळावा, हें अपरिहार्य आहे, पण धक्का जाणवतो हेंहि तेवढेंच खरें.

--मूळ ग्रंथाधार स्वतः शोधतांना डॉ. गोखले असें दाखवून देतात कीं नारदीय शिक्षेची 'गात्रवीणा' ही केवळ स्वरलिपि आहे, नोटांच्या खुणा आहेत; त्यांजवरून कर्णगोचर स्वरसप्तकाबद्दल विधानें करणें धाडसाचें आहे.

--'मानसशास्त्र' आणि 'सौंदर्यशास्त्र' हीं आज तरी शास्त्रेंच नव्हेत असें डॉ. गोखले बारंवार बजावतात.

--'संगीताचा मनावर परिणाम' हा त्रिकालाबाधित नव्हे तर त्यांत व्यक्तीचा पिंड, त्यावरील संस्कार, सामाजिक-आर्थिक संदर्भ, या सर्वांच्या एकमेकांवर प्रतिक्रिया, आणि त्या सर्वांची कालसापेक्ष गतिमानता, इत्यादि अनेक बाबी त्यांत येतात असें डॉ. गोखले म्हणतात.

अशा या ग्रंथांत कैक 'जागा' आहेत, त्या त्या वादांमध्ये मी पडत नाहीं. पण मला एवढें जाणवतें की त्या त्या जागां डों, गोखल्यांनीं तर्कपद्धति सोडलेली नाहीं आणि खंडन कर-
तांनां पुरावे दाखले देऊन नवी माहितीहि पुष्कळ आणली आहे.

उदाहरणार्थ, गात्रवीणेच्या संदर्भातील विवेचनांत स्वरशास्त्राबद्दल पुष्कळ नवी माहिती आहे. मानसशास्त्राच्या निमित्तानें 'नव्या' आधुनिक प्रायोगिक मानसशास्त्रांतील कांहीं सिद्धांत दिले आहेत. 'सौंदर्यशास्त्रा' वरील टीकेच्या निमित्तानें कॉम्प्युनिकेशन थियरी, गेष्टाल्ट, फोर-गेष्टाल्ट, व्होकोडर, प्रमाणबद्धतेचें विवेचन, इत्यादि पुष्कळ मजकूर अगदीं अवघावत् आणि मराठींत अभिनव असा दिला आहे.

मला स्वतःला आणखी एक असें जाणवलें कीं अशीं तर्ककठोर वृत्ति सातत्यानें धारण करूनहि डों, गोखले हे भावना, श्रद्धा, सौंदर्य यांचें अस्तित्व आणि महत्त्व मानतातच. मात्र याबाबतींत विसंगति नाहीं असें विचाराअंतीं जाणवतें. ते लिहितात कीं "आपणांजवळ अवलोकन प्रयोग आणि तर्कबुद्धि एवढीच विचारशक्ती आहेत. आपले विचार लुप्तप्रायकडे संक्रमित करा-
वयाचे तर शब्द आणि स्पष्टार्थ एवढेंच साधन आपणांजवळ आहे. . . पण मानवी विचारांनां मर्यादा आहेत आणि त्या उल्लंघितां येत नाहीत. . . कंतभरा प्रज्ञा म्हणजे सर्वकष संपूर्ण सत्यज्ञान हें विचारानें साध्य नाहीं, विचाराचें ध्येय प्रमा म्हणजे दृश्याचें यथार्थ यथातथ्य चित्तबुद्धिद्वारां ग्रहण एवढेंच असूं शकतें." म्हणजे त्यांचें म्हणणें असें कीं विचारांच्या पलीकडचा असा एक मोठा प्रदेश आहे, आणि त्या प्रदेशांत प्रवेश करण्याला मनुष्याची केवळबुद्धि ही समर्थ नाही. अर्थात् बुद्धिच्याहून वेगळें असें कांहीं शब्दातीत सामर्थ्य त्यांनां मान्य आहे. पण अशा 'प्रत्यक्ष अनुभवाच्या' बाबींची शब्दांमध्ये विचारचर्चा स्वतःसाठीं ते वर्ज्य मानतात. हें माझ्या लक्षांत आलें तेव्हां डों, गोखले संगीतांत कसे रंगू शकतात हें कोडें सुटलें. 'ज्ञात अज्ञात अशा सर्व निसर्गनियमांचें सम्यक् रूप म्हणजे ईश्वर'. . . याच भूमिकेवरून कीं काय, हा ग्रंथ त्यांनीं 'सर्वेश परमात्म्याला, जगदीशाला' अर्पण केला असावा.

अशा अपूर्वतेच्या ग्रंथांतील 'उपपत्ति'चा परामर्श मी आतां घेत नाहीं. त्याचें कारण सुरु-
वातीसच सांगितलें. डों, गोखले यांचीं बहुतेक मतें मी बहूशीं मान्य करतो. पण कांहीं मुद्यांबद्दल माझा मतभेद मला नोंदवलाच पाहिजे. ते मुद्दे म्हणजे 'सम' या संस्थेचा उगम, प्रबंध, यतिभंग, आणि 'समेवर आदळणें,' माझे मतभेद हे एक गायक या दृष्टिचे, गायकीच्या भूमिकेवरचे आहेत हें प्रथम स्पष्ट केलेलें बरें.

ख्याल, ध्रुपद आणि प्रबंध यांचा विचार या ग्रंथाच्या ४२८-४३३ या पृष्ठांत डों, गोखल्यांनीं आणला आहे, आणि त्याची पार्श्वभूमी ४२४-४२८ या पृष्ठांत देऊन स्वतःच्या भूमिकेचें स्पष्टीकरण पृष्ठ ४२६-४२७ मध्ये केलें आहे. ख्याल ध्रुपद आणि प्रबंध यांचा इतिहास लिहिणाऱ्या कोणाहि आधुनिकाबद्दल त्यांनां आदर दिसत नाही. त्या सर्व जुन्या नव्या लेखकांबद्दल खासगीत बोलतांना ते अगदीं परखड मत व्यक्त करतात. ते म्हणतात कीं "या बाबतींत मला राजशेखराचें म्हणणें आठवतें: राजशेखर सांगतो कीं 'अभिनवगुप्त, आनंदवर्धन आणि मम्मट हे तिघेच काय ते टीका-

कार, इतर सारे बलीवर्द म्हणजे ओझ्याचे बैल आहेत'; एवढेच की मी राजरोखरालाहि मानतो." (मला ते काय समजतात ते मला माहीत नाही. पण ते ओझेहि मी वाडू शकत नसल्यामुळे त्यांना मी बलीवर्दहि नसणे शक्य वाटत असावे !)

ख्याल ध्रुपद प्रबंध यांचा इतिहासाला ते तथाकथित, असिद्ध ठरवतात. प्रबंध हा केवळ एक सर्वसाधारण शब्द आहे, जे जे बांधलेले आहे म्हणजे जी जी बंदीष तो तो प्रबंध, असे त्यांचे मत आहे; आणि त्यानुसार ते ध्रुपद आणि ख्याल (अस्ताई अंतरा) हे प्रबंधाचेच प्रकार मानतात. बंदीष सोडून त्वर भटकणारा असा अर्थ केला तर ख्याल हा प्रबंध नव्हे असाहि यांनुन अर्थ निघतो. मराठी संशोधन मंडळाने प्रसिद्ध केलेल्या प्रा. म. वा. धोंड्यांच्या 'प्रबंध, ध्रुपद आणि ख्याल' या निबंधामध्ये अशीच कांही मते आहेत, पण डॉ. गोखले सांगतात की तीहि मी सर्वस्वी ग्राह्य मानीत नाही.

या बाबतीत माझे म्हणणे असे की डॉ. गोखल्यांचे (व प्रा. धोंड्यांचेहि) म्हणणे वाच्याच्याने ठीक असूंदे. पण इतिहास मिळत नाही, पुरावा नाही म्हणून प्रचलित मत असिद्ध असे म्हटल्यावर डॉ. गोखले ते टाकूनच देतात ते योग्य नव्हे. ते मत कां टाकावे याचे स्पष्टीकरण डॉ. गोखले देत नाहीत, तोपर्यंत ते मत गृहीत धरावे हा आमचाहि हक्क आहे. त्यांच्याच भाषेत बोलावयाचे तर 'त्वार्थनुमाना'चा हक्क आम्हांलाहि आहे. मी मानतो की पूर्वी प्रबंध हा शब्द होता तो वापरांतून गेला आणि त्या जागी ध्रुपद हा शब्द आला. विशिष्ट शब्द जाऊन गायकी बदलली म्हणजे दुसरा विशिष्ट शब्द रूढ होत असतो. गायकीचे सर्व रूप बदलल्याशिवाय नवीन शब्द प्रचारांत येत नाही. या दृष्टिने पहातां ध्रुपद हे प्रबंधापेक्षा कितीतरी वेगळे दिसते. या माझ्या मुद्याचे जरा अधिक विवेचन करतो.

'एक मावा' या मापाचे जे सेकंदामध्ये मान डॉ. गोखल्यांनी काढले आहे, त्याचा अर्थ असा होतो की पूर्वीचे निबद्ध 'विलंबित' संगीत आजच्या मध्यलयीचेच आणि/अथवा द्रुत लयीचेच असावे. पूर्वीचे निबद्ध संगीत हे प्रबंध या नावाने ओळखले जाई व त्यांत आजच्या अर्थाने गायकीला म्हणजे स्वरताल-क्रीडिला फारसा वाव नव्हता. म्हणूनच लोकरंजनार्थ एकाच प्रबंधांत अनेक राग व अनेक ताल वेढिला धरावे लागले. ओत्यांचे लक्ष वेधण्यासाठी दर कांही वेळाने तरी बदल करणे त्यावेळी अपरिहार्यच होते, त्यामुळे एकाच प्रबंधांत अनेक राग व अनेक ताल वापरण्याखेरीज गत्यंतरच नव्हते. ही झाली जुनी प्रबंधगायकी. पण ध्रुपद हे कोणत्या तरी एकाच रागांत आणि एकाच तालांत गाइले जाते, अर्थात् गायकीच्या अंगाने संगीताचा विकास झाल्याशिवाय हे शक्यच नव्हते. शिवाय तालाचे एक आवर्तन संपल्यावर, अथवा ध्रुपदाची संपूर्ण संहिता गायल्यावर, येणाऱ्या 'समे'ला महत्त्व आले. व त्यावेळी त्या ध्रुपदाचे 'ध्रुवपद' म्हणजे पुन्हा पुन्हा येणारा संहितेचा भाग, म्हणजे आजच्या भाषेत चिजेचे तोंड, दरवेळेला मधून मधून पुन्हापुन्हा गावा लागला. शिवाय त्या दरवेळी कांही तालक्रीडाहि होत होती (म्हणजे 'क्षोभण' होत होते) व ती क्रीडा (अथवा क्षोभण) संपल्यावर तिचा निरास होण्याकरतां (म्हणजे 'साम्यावस्था' प्रस्थापित करण्यासाठी) 'सम घेणे' आवश्यकच वाटले तर नवल नाही. -पूर्वीचे प्रबंध हे 'निबद्ध' संगीत असल्यामुळे ते ध्रुपदाच्या तुलनेने संगीताचे अविकसितच

स्वरूप होतें असें मी मानतो. - विस्तार वाढला, म्हणजे स्वरक्रीडा वाढली, लयतालक्रीडा वाढली व प्रत्येक आवर्तनाला ती वेगवेगळी अगर वेगवेगळ्या संदर्भात येऊं लागली. तेव्हां तिला मधून-मधून कोटेंतरी विराम द्यायलाच हवा होता. म्हणून प्रत्येक आवर्तनाला म्हणजे नियमित कालांतरानें येणाऱ्या 'समे'ला महत्त्व आलें. दरवेळेला कांहीं स्वरक्रीडा तालक्रीडा केल्याखेरीज त्या आवर्तनाला अगर त्यानंतर येणाऱ्या समेला कांहीं अर्थच नाही. आणि ही स्वरलयतालक्रीडा ध्रुपदांत होत होती, आजहि दिसते, आणि प्रबंधांत ती होत नव्हती, म्हणून प्रबंध आणि ध्रुपद हे वेगवेगळे शब्द प्रचारांत आले. प्रबंधापासून ध्रुपद हा गायकीच्या विकासाचा एक टप्पा आहे असेंच मानलें पाहिजे.

आतां यांत मौज अशी की, माझ्या बरील मतांपैकी स्वरलयतालांची क्रीडा, आवर्तना-अंतींची सम (डॉ. गोखल्यांच्या भाषेत म्हणावयाचें तर स्पष्टनिर्दिष्ट उच्चारित मात्रा, 'आमद,' आणि ध्वनिक्रमाची 'अपरिहार्य नियति), क्षोभण, साम्यावस्था, हा भाग डॉ. गोखल्यांना सर्वस्वी मान्य आहे आणि तोच त्यांनीं हि या ग्रंथांत सविस्तर उलगडूनहि दाखविलेला आहे; मीहि त्यांची क्षोभण आणि साम्यावस्था ही परिभाषा घेतली आहे. पण असें असूनहि जुन्या प्रबंधगायकीचें माझें वर्णन आणि निबद्ध प्रबंधगायकी जाऊन क्रीडात्मक ध्रुपदगायकी आली हें ऐतिहासिक कालक्रमविषयक विधान त्यांनां मान्य नाही. याचें निदान मला तरी नवल वाटतें.

'सम' ही संस्था केव्हां अस्तित्वांत आली या माझ्या प्रश्नाचें उत्तर डॉ. गोखले असें देतात कीं "आपलें संगीत हें मुळांत छंदांचेंच उच्चारित असें एक स्वरूप आहे. छंदपाद आणि छंदचरण या कल्पना आल्या कीं खंड, यतिस्थान, आवर्तन आणि सम या त्यांत अंतर्भूत शाखाच, आणि छंदपाद-छंदचरण हें तर इतकें प्राचीन आहे कीं त्याचा काळ नक्की ठरत नाही." पण हा गायकीच्या दृष्टिचा विचार नव्हे, आणि मी गायकीच्याच दृष्टिनें संगीताकडे पाहतों. निबद्ध संगीतांत 'विषम' अथवा 'क्षोभण' असें कांहीं नव्हतेंच, असा माझा कयास आतांच सांगितला. निदान संगीतांतल्या लयकारीच्या दृष्टिनें तरी. तसें कांहीं 'विषम' असलेच तर फक्त राग अथवा ताल, ठेका बदलल्याने. पण तालान्तर्गत कांहीं लयक्रीडा म्हणजे आड कुआड कगैरे क्रियांनां महत्त्व आलें, आणि तें विशेष रीतिनें आलें, तें ध्रुपदांतच. हें झालें तें चवदाव्या अथवा पंधराव्या शतकांत. म्हणजे 'सम' ही आजच्या अर्थाची संस्था अलीकडची म्हणजे पांचसहस्रें वर्षांतली असावी असा माझा तर्क होतो. हें डॉ. गोखल्यांनां अमान्य आहे, पण स्वार्थानुमानाचा माझा मुद्दा मी वर उल्लेखिलाच आहे. लयक्रीडा ही नाट्यशास्त्राच्या तालाभ्यासांत आहे, असें डॉ. गोखल्यांचें म्हणणें या ग्रंथाच्या पृ. ३९७-४०९ वर आढळतें. पण तें गायकीच्या धोरणाचें मत नाही, असें माझें आजच्या गायकीच्या दृष्टिनें म्हणणें आहे.

यतिभंग आणि 'समेवर आदळणें' या गायकीतील दोन वैशिष्ट्यांवर डॉ. गोखले यांचा काच रोष आहे. ते दोन्ही मुद्दे एकमेकाशीं निगडित असल्यामुळे त्याचा मी एकत्रच परामर्श घेतों. या संदर्भांत या ग्रंथाचीं ३८-४४, ४५-५०, ६०-६१, ९०-९१, १२४-१२६, १५३-१५४, २३०, ४८७-४९१ आणि ५३० हीं पृष्ठें पहावीं. गायकीच्या दृष्टिनें मी तेथल्या प्रतिपादनाला विरोधच करतो.

“मंदर बा”(बाजे रे), “झनझनझनझनपा”(पायल बाजे), “हरदम मौला ते”(तेरो नाम), “रसिया हो ना जा”(ना जावो) हे सर्व प्रकार काव्यदृष्ट्या यतिभंगाचे आहेत यांत शंका नाही आणि काव्यदृष्ट्या त्यात अर्थहानि होते यांत संशय नाही. हे सर्व प्रकार समेवर तर होतातच पण चोलयुक्त आलापीत, बोलतानेत आणि इतरत्रहि होत असतात. इतकेच नव्हे तर गायकाला चिजेचा अर्थ कळत असूनसुद्धा तो असा यतिभंग करीत असतो. डॉ. गोखले हा अक्षम्य गुन्हा भले मानोत, पण सर्वच कलाकार असे गुन्हे करीत आले आहेत व करीत राहणार आहेत. डॉ. गोखल्यांसारख्यांनी कितीहि कडक टीका केली तरी तिला ते बघणारे नाहीत व त्यांनी तसें कसेंहि नवे. कारण वस्तुतः हे गुन्हे नसून ही आमच्या संगीतातली सौंदर्यस्थळे आहेत. आणि त्यांच्यावरचा आज असलेला त्यांचा दृढ विश्वास दळला तर संगीताच्या एका प्रमुख सामर्थ्याचीच हानि होईल.

प्रथमतः संगीताचें माध्यम कोणतें येथपासूनच हा वाद सुरू होतो. तें माध्यम शब्द की स्वर हा पहिला प्रश्न आहे.

येथें लयीचाहि उल्लेख हवा, परंतु डॉ. गोखल्यांशीं वाद करतांना तो उल्लेख मी करीत नाही. सर्वजण वापरीत असलेली ‘नादाचा कालाशीं संयोग’, ‘स्वर आणि लय यांचा संयोग’, ‘स्वर लय हे एक दृष्ट रसायन’, ही भाषा मीहि अनुसरतो खरी, पण येथें वापरीत नाही. कारण, “काल हा अटळ आहे, त्याच्याबद्दल ‘संयोग होणे’ ही कल्पना अगदीं निरर्थक आहे; नादाचा स्वराशीं संयोग ही कल्पनाच चुकीची आहे कारण स्वर हा स्वतःच नाद आहे आणि काळाशिवाय स्वर नाही, स्वराचा लयाशीं संयोग हें म्हणणें अर्थशून्य आहे कारण लय ही एक अवस्था असल्यामुळे तिचा कशाशीहि ‘संयोगवियोग’ अशक्य आहे; कशाचा केव्हां लय एवढेंच पहावयाचें असतें; स्वरनाद-वर्ण-पद-वाक्य या सर्वांत लय असतोच आणि असल्याच पाहिजे; महत्त्वाचें एवढेंच की कोणत्याहि ध्वनिक्रमामध्ये जागजागच्या ध्वनिलयावस्थेचे जे क्षण येतात त्यांच्यामधील कालान्तरांमध्ये कांहीं प्रमाणबद्धता आहे की नाही आणि असल्यास ती किती स्पष्ट-अस्पष्ट आणि कशा प्रकारची आहे;” हें या ग्रंथाचें मुख्य सूत्र असून तें कुणालाहि पटावें असेंच आहे.

त्याचप्रमाणें त्रिवटतराणा (“तिल्लाना”), वाद्यांचे बोल, अशा निरर्थक ‘शब्द’युक्त संगीताचाहि (“शुष्का”चाहि) उल्लेख मी टाळतो, कारण त्याबद्दल आमचा वाद नाही. “केवळ अखंड आकाराच्या आलापांचें गीत रंजक नव्हे, त्यांत मध्ये मध्ये नादबलभेद आणि कमीअधिक सूक्ष्मतेचे विराम हवेच असतात; भाषेतहि व्यंजनाक्षरांशिवाय शब्दोच्चार फारसे होऊंच शकत नाहीत; पण अशा स्वरव्यंजनविरामयुक्त भाषिताला किंवा गीताला नेहमीं अमुक असा ठरलेला ‘अर्थ’ असल्याच पाहिजे असें नव्हे कारण आपण फक्त ध्वनिक्रम पाहत आहों”, असें डॉ. गोखले स्वतःच लिहितात. आणि निरर्थक गीतामध्ये यतिभंग-अर्थभंग-संभवतच नाही हें उघड आहे.

तेव्हां अर्थयुक्त गीतांबद्दल आणि तो अर्थ समजून उमजूनसुद्धा केल्या जाणाऱ्या यतिभंगाबद्दल-अर्थभंगाबद्दल-वाद आहे हें आधीं स्पष्ट करतो. अर्थयुक्त परंतु ज्यांत लयबद्धता अजीवात नाही (म्हणजे जागजागच्या लयक्षणांमधील कलांतरांमध्ये प्रमाणशीरतेचा संपूर्ण अभाव आहे)

अशा “रोजव्यवहारांतील सामान्य गद्या” मध्येहि स्वरमयता म्हणजे उच्चनीचता असते, आणि पुष्कळदा त्या स्वरमयतेचा प्रकार अथवा जागजागचे विराम यांमध्ये बदल झाला की त्याच गद्य “भाषिता”ला काहीं वेगळाच “अर्थभाव” प्राप्त होतो, असें डॉ. गोखले यांनी स्वतःच अनेक उदाहरणे देऊन दाखवले आहे. म्हणजे अगदीं ढोबळ गद्यांतहि स्वरलयीचें महत्त्व किती तें डॉ. गोखले स्वतःच सांगतात; तेव्हां प्रगत संगीतांत तें महत्त्व कितीतरी पटींनीं अधिक असणार हें त्यांनीं मानलेलेंच आहे. तेव्हां मुद्दा उरतो तो हा कीं स्वरमयतेचें हें महत्त्व शब्दार्थाच्या तुलनेनें किती असतें ? जर शब्दार्थाहून स्वरलयीचेंच महत्त्व अधिक ठरलें तर अर्थभंग — यतिभंगाचा दोष तेवढ्या प्रमाणांत कमी ठरेल, आणि स्वरलयीचें महत्त्व अतिशय प्रबळ ठरलें तर अर्थभंग—यतिभंग हा दोष नव्हेच; उलट, त्या त्या स्वरलयवाक्याला तसा भंग आवश्यकच असला तर तेथें तो भंग हें एक सौंदर्यलक्षणच ठरेल.

नाट्यसंगीत, भावगीत, लावणी, अभंग यांमध्ये यतिभंग होऊं नये येथपर्यंत डॉ. गोखले यांचें म्हणणें मान्य. पण नाट्यसंगीतांत प्रथितयश नटगायक यतिभंग करतात आणि आज शंभर वर्षे असा यतिभंग खपून गेला आहे ही तर वस्तुस्थिति आहे. ती नाकारून चालणार नाही. याचाच अर्थ असा कीं संगीतांत असें काहीं आन्तरिक सामर्थ्य आहे कीं त्यांत या काव्यदृष्ट्या झालेल्या चुका संगीताच्या प्रवाहांत बुडून गेल्या. थोरांथोरांनीं त्या केल्या आणि बहुसंख्य श्रोत्यांनीं त्या पचवून टाकल्या. सर्व गोष्टी बाजूला सारून स्वरलयक्रीडेच्या विस्तारानें आमसभेवर मोहिनी अन्न टाकणें हा संगीताचा धर्मच आहे. त्यावर कोण काय टीका करणार ?

लोकसंगीत भावगीत इत्यादिकांत शब्दांचें महत्त्व मोटें. अशा गीतांची बांधणीच पुष्कळ वेळां अशी काहीं गद्य आणि चुस्त असते कीं अगदीं वाळबोध स्वरलयीखेरीज दुसऱ्या कोणत्याहि लयक्रीडेला त्यांत अवसरच नसतो. त्यापेक्षां दुमरीमध्ये अवसर अर्थात्तच जास्त. तरीमुद्दां, दुमरीमध्ये शब्दार्थाभोंवतींच संगीत पिंगा घालीत असतें, आणि तेथें संगीताच्या ‘संगीत म्हणून’ प्रस्ताराला फारसा वांव दिला जात नाही. विस्ताराच्या अनेक क्रिया म्हणजे ताना बोलताना वगैरेनां बगलच दिली जाते. यापेक्षां नाट्यसंगीत जरा आणखी सैलसर. तेथें संगीताच्या विस्ताराला वांव अधिक. शिवाय तें हिंदुस्थानी चिजांवरून बेतलेलें आणि त्याच्यावर भास्करबुवा वझे-बुवांसारख्या मान्यवर घरंदाजांचा हात फिरलेला. तेव्हां शब्दार्थाचीच काय, नाट्याचीहि गळचेपी झाली तर नवल नाही. नवल हें कीं प्रेक्षकांनीं त्याचेंहि स्वागत केलें. गोविंदराव टेंब्यांसारख्यांनीं कितीहि संयमित गाण्याचा आग्रह धरला तरीहि असें घडण्याचें राहिलें नाही ! —हें सारें अनिष्ट प्रथांचें समर्थन म्हणून लिहिलें नाही, तर वस्तुस्थिति दाखवून देण्यासाठीं.

यापेक्षां शब्दार्थाला कमी महत्त्व ध्रुपदांत दिलें गेलें. ध्रुपदकालाच्या आरंभी शब्दाला अगत्याचें आणि महत्त्वाचें स्थान होतें. पण लयकारी वाढली आणि आड कुआड बगैरे लयताल-क्रीडा सुरू झाली, तेव्हां डॉ. गोखले तक्रार करीत असलेले यतिभंग वगैरे प्रकार होत गेले, शब्दांचें अवमूल्यन झालें,—आणि तींच ध्रुपदगायकीचीं मर्मस्थानें, सौंदर्यस्थानें होऊन बसलीं !

पुढेंपुढें मात्र या लयकारीला धरबंदच राहिला नाही व परिणामी ध्रुपदगायकीच अति सूक्ष्म लयीच्या आहारी जाऊन रक्ष होऊन बसली.

त्यानंतर अनेक कारणांनी शब्दांचें खरें अवमूल्यन झालें तें ख्यालांत, ख्यालांतच स्वरलयीच्या कलात्मक क्रीडेचें महत्त्व वाढलें, संगीताचा 'संगीत' म्हणून विकास झाला आणि आजपर्यंतच्या संगीताचा सर्वांत अधिक विकसित टप्पा म्हणून आज ख्यालाकडेच बोट दाखवतां येतें. नाही म्हटलें तरी ध्रुपदांत शब्दाला, शब्दार्थाला बरेंच महत्त्वाचें स्थान होतें. त्याच्या जखडबंद चौकटींत स्वरलयीच्या अनिविध संचाराला अवसरच नव्हता, तो अवसर ख्यालांतच मिळाला, आजच्या ख्यालाचें स्वरूप सदारंग-अधारंगांच्या काळी ठुमरीसारखेंच होतें असा माझा तर्क आहे. त्याकाळाच्या म्हणजे अठराव्या शतकाच्या सुरुवातीच्या बहुतेक चिजा तत्कालीन कौटुंबिक-सामाजिक स्थिति दर्शविणाऱ्या आहेत. सासूनगंदांचा जांच, सबतीचा मत्सर, पिया परदेशी गेल्याचें विरहदुःख इत्यादि त्यांचे विषय आज पार कालबाह्य झालेले आहेत, तरीहि या चिजा आजसुद्धां मोठ्या प्रेमानें गायल्या जातात; त्या त्यांतल्या अर्थाला कांहीं मोठा 'अर्थ' असतो म्हणून नव्हे किंवा तो जो काय अर्थ असेल तो कांहीं मोठा काव्यपूर्ण म्हणूनहि नव्हे ! तर त्यांच्याभोंवतीं स्वर ताल आणि लययुक्त बंदीषी गुंफल्या आहेत म्हणून. म्हणजे महत्त्व 'कविते'ला नव्हे तर 'चीजबंदीषी'ला, स्वरलयतालाच्या गुंफणीलाच आहे !

हा वाद वाढविण्याचें हें स्थळ नव्हे, कारण याची प्रदीर्घ चर्चा 'संगीत आणि शब्द' या प्रदीर्घ लेखांत मी केलेली आहे. ती जरूर वाटल्यास वाचकांनीं अवश्य पहावी. (सत्यकथा मासिक, एप्रिल १९६२). माझ्या आणखी एका लेखाचा (संगीतकलाविहार मासिक, एप्रिल १९६३) उल्लेख डॉ. गोखल्यांनीं पृ. ४९ वर केलाच आहे.

यतिस्थानीं शब्दभंग, अर्थभंग झाला कीं त्याला यतिभंग असें म्हणून गोखले त्यावर टीका करतात, परंतु बंदीषीच्या दृष्टिनें म्हणजे डॉ. गोखल्यांच्या भाषेत 'स्वरवाक्याच्या' दृष्टिनें तो यति स्वरवाक्यांतीलच असतो, आणि त्या दृष्टिनें त्याला मी 'टोनल यति' म्हणजे स्वरांगयति असें नांव देईन. असा 'टोनल यति' डॉ. गोखले स्वतः जाणतात व त्याला मानहि डोलावतात हें त्यांच्या पृ. ४९०-४९१ वरील 'अवसान' चिकित्सेमध्ये स्पष्टच आहे. "लयगतिपरंपरेमध्ये सर्वांत अधिक प्रमुख घटक अशा रूपानें अवसानाची मात्रा सजविली जाते, अवसान स्पष्ट-निर्दिष्ट मात्रा असें ठरतें, अवसानीं, दोन स्वरवाक्यांमधील अतीत-अनागतांचा संधि आढळतो, सम ही शब्द-अर्थ-स्वर-लय यांतून उगवत उगवत प्रकाशते, येतें-येतें म्हणत येऊन ठेपते, म्हणून तिला आमद् (=आगमन) म्हणतात, 'ध्वनिक्रमांची अपरिहार्य नियति' असें तिचें अलंकारिक भाषेमध्ये वर्णन करतां येईल" असें डॉ. गोखले सारांशरूपानें सांगतात.

ही स्पष्ट व्याख्या स्वतःच करूनसुद्धां डॉ. गोखले यतिभंग हा गुन्हा मानतात तेव्हां मला तरी विस्मयच वाटतो. 'टोनल यति'च्या जागीं शब्दभंग अर्थभंग होत नाही अशा बंदीषी आहेत आणि त्या उत्तमच मानल्या जातात, अर्थात् संगीतांतील स्वरलयीच्या अनिविध क्रीडेली

बाध न येतां जर शब्दार्थ उरला आणि डॉ. गोखले म्हणतात तसा यतिभंग झाल्या नाही, आणि अशा वेळीं श्रोत्यांचें लक्ष शब्दार्थाकडे गेलें, तर त्याला गायकांची मुळीच ना नाही.

पण याचा अर्थ असा नाही कीं तसा प्रकारच हवा असा कोणी हट्ट धरावा. दुधांत साखर पडली-सहजासहजीं पडली-तर ठीकच; याचा अर्थ असा नव्हे कीं साखर हवीच. महत्त्व दुधा-चेंच मुख्य आहे. आणि तोच माझा महत्त्वाचा मुद्दा आहे. पण शब्दार्थाच्या मागे लागून गायकाचें आणि श्रोत्याचें लक्ष गायकीपासून विचलित होऊं नये एवढेंच माझे म्हणणें.

आणखी एका गोष्टीकडे लक्ष वेधतों, कांहीं घराणीं अगर कलाकार अतिशय सूक्ष्म आणि गुंतागुंतीची लयकारी करीत असतात व संगीताच्या स्वर आणि लय या दोन घटकांपैकी एक जो लय त्याच्याच आहारीं जात असतात, आणि स्वराच्या सोळा आणे सव्हेपणाकडे दुर्लक्ष करीत असतात. जेथें स्वराच्या सोळा आणे सव्हेपणालाहि बगल दिली जाते तेथें शब्दभंग-यतिभंगाची कोण पर्वा करणार ? आणि महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं हे घराणें अतिशय मान्यता पावलेले आहे. आणि त्या पंथाचें हें स्वतंत्र तत्त्वज्ञानच आहे. *

हें ध्यानांत घेतल्यावर डॉ. गोखल्यांच्या 'समेवर आदळणें' बगैरे गोष्टींचा अधिक प्रपंच करणें आवश्यक नाही. समेवर आलेला आघात हाच महत्त्वाचा ठरतो, कारण त्या आघातानेंच त्या समेला उठाव येत असतो. दुसऱ्या भाषेंत सांगायचें म्हणजे, आधींच्या लयकारीनें झालेल्या "श्रोमणाचें" त्या समेवर "शमन" होत असतें. तेथें शब्दार्थाची हानि होत असेल. पण तिकडे कलाकाराचें आणि श्रोत्यांचेंहि लक्ष नसतें, कारण तेथें संगीताच्या रंजकतेचा एक उच्चबिंदु (हाय पॉइंट, हायमॅक्स) आलेला असतो.

एवढी मतभिन्नता दाखवून प्रतिवाद केल्यावर माझे आणखी मतभेद असे फारसे नाहीत, असलेच तर ते गौण आहेत.

पण मतभेद व्यक्त करूनहि मला हें निदर्शनाला आणलेंच पाहिजे कीं टाळीचा आघात, कठोर-‘धा,’ समेवर आदळणें, उच्चाराचे धक्के, यांवर कठोर टीका करण्यांत डॉ. गोखले यांचा एक विशिष्ट हेतु आहे आणि तो अतिशय महत्त्वाचा आहे. मात्रा हें एक कालमान आहे; टाळीचा आवाज किंवा तबल्याचा ‘धा’ ही एक मात्रा नव्हे. त्याचप्रमाणें टाळी किंवा धा वाजण्याला

* घराणीं ही धारीवर्गामधील एक सामाजिक संस्था, आणि त्या घराण्यांच्या आसपास फिरणाऱ्यांची ‘पठडी’ ही एक गोटसंस्था असें डॉ. गोखले मानतात. त्या त्या घराण्यांनीं जतन केलेलीं जीं सांगीतिक वैशिष्ट्ये, त्यांच्या आविष्काराला ते घराणेदार गायकी म्हणत नाहीत तर त्या त्या कलावंतांचा तो तो वाज असें म्हणतात. (पहा पु. ३५५, ३५९-३६१, ४२२-४२३, ४६४-४६५), म्हणजे माझ्या ‘वरंदाज गायकी’चें त्यांच्या भाषेंत भाषांतर ‘सुप्रतिष्ठित मान्यवर वाज’ असें होईल. पण हा परिभाषेचा फरक सोडला तर ‘वरंदाज गायकी’मधील सिद्धांतमतांनां पोषक असेंच डॉ. गोखल्यांचें एकूण मत मला दिसतें. तेव्हां मी माझा घराणें हाच शब्द चालूं ठेवतों.

जो एक क्षणमात्र काळ लागतो तो 'कालविंदु' म्हणजे मात्रा नव्हे. अशा लगतच्या कालविंदू-मध्यं जेवढा काळ जातो तेवढा संबंध एका मात्रेचा काळ, ती मात्रा. हा तर लयतालशास्त्राचा पहिला धडा आहे. परंतु तो धडा कळलेले, आणि खरें म्हणजे वळलेले लोक थोडेच आढळण्यांत येऊ लागले आहेत. 'धा'चा आवाज म्हणजे मात्रा, टाळीच्या आघाताला लागणारा विंदुरूप काळ म्हणजे मात्रा, अशी चुकीची समजूत असणारांची संख्या वाढत आहे आणि त्यांत प्रसिद्ध लेखक, समीक्षक, नट, गायक, वादकहि आहेत. (मुळगांवकरांच्या 'तबला' या ग्रंथांतहि ही चुक झालेली डॉ. गोखल्यांना आढळली.) मात्रा आणि लघु हीं मापे केवढीं हे पुन्हापुन्हा वेगवेगळ्या तऱ्हांनीं डॉ. गोखले मांडतात ते या प्रचलित गैरसमजुतीला आळा बालण्यासाठी. ही गैरसमजूत मला आणि इतर अनेकांनाहि जागजागी जाणवत असते. तेव्हां डॉ. गोखल्यांचें या बाबतींतलें विवरण प्रत्येकानें ध्यानांत ठेवलें पाहिजे यांत शंकाच नाही. त्या गैर समजुतीला थाराच उरूं नये म्हणून टाळीचें, समेवर आदळण्याचें, महत्त्व अजीवात काढून टाकावें अशी एका टोंकाची भूमिका त्यांनीं जाणुनबुजून स्वीकारली आहे, यांत शंका नाही. कारण तसा स्पष्ट उल्लेखच त्यांनीं जागजागी केला आहे. छंदविवेचक कै. माधवराव पटवर्धनांवर टीका करतांनाहि "सर्व काम टाळीवर चाललें आहे !" असा उद्गारचिह्नयुक्त उपहास त्यांनीं केलेला आहे. डॉ. गोखले यांचें या बाबतींतलें धोरण व त्याचें कारण एकदा नीट समजलें कीं त्यांच्या त्या मुद्यांबद्दलच्या लिखाणांत 'अर्थवाद' किती तेंहि कळतें; यतिभंगाच्या किंवा समेवर आदळण्याच्या क्रियेलाहि त्यांनीं कधीं क्वचित् वाहवा दिली तरी त्याचें आश्चर्य वाटत नाही किंवा मतामध्ये धरसोड-विसंगति आहे असें भासत नाही.—पृष्ठ ५३० वरील चौथ्या परिच्छेदामध्ये त्याचें स्पष्टीकरण मिळतें. तो परिच्छेद महत्त्वाचा आहे.

पण 'उपपत्ति'कडे मी फारसा वळणार नाहीं हें आधीं सांगितलेंच आहे. तेव्हां या ग्रंथापासून वाचकाला 'फल' काय मिळणार हें सांगितलें म्हणजे माझें प्रस्तावनाकार या नात्यानें काम संपलें.

ग्रंथ सर्व दृष्टींनींच अपूर्व आहे, एका अजीवात अस्पृष्ट विषयावर आहे, मराठी संगीत विश्वांत आजवर कधीं न आलेल्या भूमिकेवरून लिहिलेला आहे, अनेक संबंधित विषयांकडे नुसता पाहणारा नाही तर त्याची कांहीं माहिती देऊन वादस्थळांची चर्चा करणारा आहे, विचारयुक्त आहे आणि विचारप्रक्षोभकहि आहे. तेव्हां जसा वाचक तसें फळ आणि वाचक जेवढ्या चिकाटीनें आणि समरसतेनें वाचील तेवढें फळ. असें थोडक्यांत सांगतां येईल.

पण - स्वतःमधील उणीवांची तीव्र जाणीव असल्यामुळें-डॉ. गोखल्यांना स्वतःला ही भीति आहे कीं असा ग्रंथ वाचणारा वाचक कोणी मिळणार नाही; कोणी हा ग्रंथ हातीं घेतला तर बहुधा सूचि चाळून इकडचीं तिकडचीं कांहीं पृष्ठे वाचून तो आपलें मत बनवील. आणि ग्रहपूर्व-ग्रहांमुळें त्या मताला कांहीं वेगळाच रंग येईल.

परंतु ती भीति मला वाटत नाही, कारण मी मराठी संगीतविश्वांत आजहि फिरत असतो म्हणून नव्या पिढीची ताकद आणि जिज्ञासाबुद्धि केवढी मोठी आहे हें मला माहीत आहे. ग्रंथ एकदम हातीं घेतल्यास अवघड वाटेल एवढें मात्र खरें, म्हणून कांहीं शिफारसवाजा सूचना करतो.

चौतीस

पहिल्या वाचनाच्या वेळीं टीकाटिप्पणीचा भाग अजीबात गाळावा आणि सुस्वातीपासून 'विष्कंभका'पर्यंतचाच भाग फक्त वाचावा. जेथें उदाहरणें वगैरे आहेत ते भाग मोठ्याने (तोंडी) वाचावे, प्रत्यक्ष क्रिया करून पहावी. नंतर एकदम ठेके व तालव्यवहार हे भाग वाचावे. ज्यांना फक्त तालशास्त्र हवें आहे त्यांना एवढें पुरेसें आहे आणि तें पुष्कळ दिवस पुरेल. त्या शास्त्रामध्ये ज्यांना अधिक खोलांत जावयाचें आहे त्यांनीं नंतर विष्कंभक आणि 'अनुबंध' वाचून मग तेवढ्या वाचलेल्या सर्व भागांवरील टीकाटिप्पणी वाचावी. त्यानंतर उरलेला भाग क्रमानें हवा तर हातीं घ्यावा. संगीत हा ज्यांचा विषय नव्हे त्यांनीं 'विष्कंभक,' 'अनुबंध १', 'परंपरा' आणि 'तालविवेक' हे भाग त्या क्रमानें वाचावे आणि मग ग्रंथाच्या इतर भागांपैकी जो इष्ट वाटेल तो हातीं घ्यावा.

अशी सूचना द्यावीशी वाटली हेंच या ग्रंथाच्या महत्त्वाचें दर्शक आहे. डॉ. गोखले यांनीं फार प्रचंड काम केलें आहे, एकाद्या युनिव्हर्सिटीनें हातीं घ्यावा असा प्रकल्पच एकट्यानें तडीला नेला आहे, असें मला मनापासून प्रांजळपणें वाटतें. यांत कोणाला अति-शयोक्ति वाटली तर तिला माझा नाइलाज आहे. डॉ. गोखल्यांशीं असलेल्या माझ्या स्नेहसंबंधामुळें मी अवास्तव औपचारिक स्तुति करतां असें मुळींच नाहीं. हें उष्ट्रचुंबनच झालें आहे असें डॉ. गोखले लिहितात, पण तें काम कोणीतरी करावयास हवेंच होतें, आणि तें काम डॉ. गोखले होते म्हणूनच झालें. महाराष्ट्राच्या साहित्यिक, सांस्कृतिक आणि सांगीतिक ठेव्यामध्ये कांहीं महत्त्वाची भर घालण्याचें काम डॉ. गोखले यांनीं केलें आहे याबाबत मला तरी कांहीं शंका वाटत नाहीं. आणि त्या कामाला थोडासा मी आणि बहंशीं साहित्य-संस्कृति मंडळ कारणीभूत झालें याचा मला आनंद वाटतो.

'छन्दोवती',

४८४/६८, मित्रमंडळ कॉलनी,

पुणे ४११००९.

ता. २० ऑक्टोबर, १९७९.

वामन हरि देशपांडे

अतिशयवर्णना व्याख्यानम्, न केवलानि चर्चापदानि.

उदाहरणं, ग्रन्थुदाहरणं, अध्याहारः, एतत्समुदितं व्याख्यानम्.

ततो हि विशेषप्रतिपत्तिः.

संदेहादलक्षणम्.

विषयानुक्रम

[प्रत्येक विषयापुढील अंक पृष्ठांचे आहेत. टीकाटिप्पणीमध्ये दिलेले कंसांतील अंक त्या त्या टीपेचा क्रमांक दाखवितात; जसे (१.३) म्हणजे नवव्या भागांतील तिसरी टीप. फक्त महत्त्वाच्या किंवा विस्तृत टीपांचे येथे उल्लेखिलेल्या आहेत.]

१. उपक्रम.

पृष्ठे १-७

प्रयोजन आणि इतिहास १-२. संगीत ही स्थिरवस्तु नसून गतिमान् क्रिया आहे हे ध्यानांत न राहिल्यामुळे लयविचार नष्ट होऊ लागला आहे २-४. साहित्यिकांची लयचर्चा: परंपरेचा त्याग, इंग्रजीवर भिस्त ४-५. पाश्चिमात्य नवे शास्त्रपूत विचार मराठींत येत नाहीत ५-७. आपला संगीतविचार हा मुळांत छंदविचार-उच्चारविचार-लयविचार आहे ७. स्पष्ट परिभाषेचें महत्त्व ७.

टीकाटिप्पणी १.

पृष्ठे ८-१२

(१.१) पुस्तकाची 'लिगें' ८. (१.२) वस्तु, घटना, क्रिया व पदार्थ ८. (१.४) 'थाट' ८. (१.१३) नोटेशन, स्कोअर ९. (१.३२) सामान्य, साधारण. शास्त्र, विचार. चित्त, मन, बुद्धि. आनंद, रंजकता, 'ब्यूटी' ११. (१.३३) पुस्तकाची मांडणी ११-१२.

२. लयकल्पना, तालकल्पना.

पृष्ठे १३-१९

कालाची रुढ स्थूल कल्पना १३. कालखंडांचें मापन, प्रमाणमानाची आवश्यकता १३. गायनवादनाची स्थूल रुढ व्याख्या १४. ध्वनि, स्थिरनाद, स्वर, वर्णोच्चार, वर्ण. तुटक ध्वनि व अनुरणनात्मक ध्वनि १४-१६. ध्वनिकृत कालखंडाचे तीन प्रकार आणि लयताल-विचारांत त्यांचें तारतम्यप्रमाण १६-१७. लयव्याख्याकल्पना १७. स्वरसापेक्ष लयमानाचें

महत्त्व. मात्रा, लघु, काल व ताल या कल्पनांची ओळख १७-१८. सारांश व अनुसंधान १८-१९.

टीकाटिप्पणी २.

पृष्ठे २०-३४

(२.१) कालचिकित्सा. अथर्ववेदांतील कालसूक्ते. लेखकाची ईश्वर-व्याख्या आणि 'सर्वभक्षक' काल. कालाच्या स्वतंत्र-पदार्थत्वाबद्दल मतभेद. काल हे गुणपरिणामाचे एक कारण. काण्ट व बेर्गझी. कालविषयक तीन कल्पना: आवर्त, सरलप्रवाही, शास्त्रारूप. काल-प्रत्यय येतो तो घटनांमुळेच. विज्ञानाच्या नांवावर स्वप्नविस्त्या जाणाऱ्या स्थलकालविषयक भाकड कल्पना. विज्ञानाचे वास्तविक रूप व त्याच्या मर्यादा. वेदांगांदर्शनांमधील गुणदोष. क्लृप्त व एकस्मर यांचे कालखंडप्रतीतिसंबंधीचे प्रयोग. घटनाक्रम व क्षणक्रम: योगसूत्रांतल्या उल्लेख. अलेक्सिस् कॅरेलचे 'अंतःकरणस्थ कालमान' व लकौम्ट युनोयूचे 'शारीरिक कालमान.' कालगति उलटी होणे किंवा शुन्य होणे या कल्पना. दृष्टिभ्रूहाचे प्रतीतिमध्ये महत्त्व. कालाचे आलंबन घटना, घटनांचा माप्रासर्श चित्ताला होतो, प्रत्यय व घटना हे परस्परभावीच होत; यापलीकडे कालस्वरूपाचे ज्ञान गेलेले नाही २०-२६. (२.५) ध्वनिविचार-वर्ण-विचार अजून अपूर्ण आहेत २७-२८. (२.६) धर्म, लक्षण, अवस्था, क्रम. गुण व त्यांचे 'परिणाम' २९. (२.७) कारण, हेतु व प्रयोजन; धर्म आणि धर्मी २९. (२.१२) स्वराक्षर, स्वरनाद आणि स्वर २९-३०. (२.१५) स्वरोच्चता व कंपवृत्ति ३०-३१. (२.१६) अनुरणन-कल्पना ३१. (२.२६) नाट्यशास्त्रम् व अभिनवभारती यांतील लयव्याख्या ३२. (२.२७) मात्रा व तन्मात्रा ३२-३३. (२.२८) लघूपाय ३३.

३. यतिकल्पना.

पृष्ठे ३५-४५

यतिव्याख्या : यम्-यति (स्त्रीलिंगी) व या-यति (पुल्लिंगी) ३५. द्रुतमध्यविलंबित ही कल्पना ३५. पंचविध यती व त्यांची गद्यपद्यसंगीतांतील उदाहरणे ३७-४०. गायनांतील यतिभंगदोष ४०-४१. संगीतांतील शब्द : नानामतांचा परामर्श ४१-४२. हल्ली संगीतांतील यतिभंगदोषाची तारीफ होते कारण आघातक्षणांनाच हल्ली महत्त्व आले आहे; परंतु याचे श्रोत्यांवर अनिष्ट परिणाम होतात ४२-४३. लयविचारांत आघातक्षणा नव्हेत तर कालखंड महत्त्वाचे ४४, द्रुतमध्यविलंबिताची परस्परसाक्षेप लयमाने ४४-४५.

टीकाटिप्पणी ३.

पृष्ठे ४६-५३

(३.६) पंचविधयतींची प्रचलित कल्पना ग्रंथोक्त्या उलट कां ? ४६-४७. (३.२३) 'भावगीत' शब्दाचा इतिहास ४८. (३.२४) स्वरलयप्रवीण कविची रचना गेय होते ४९.

(३.२५) विस्तार हे गायनवादानाचे मुख्य लक्षण नव्हे ४९-५०. (३.२६) कांहीं व्याख्याः तान, कण, खटका, श्रुतिस्पर्श, घसीट, मीड, मुरकी, हरकत, सूत, झमझमा, फंदा, आंदोलन, वेहलावा, कंप, झाला, गिटकडी, पुकार, 'गमक' (= हुंकार), आलाप, बोलतान, कूटतान, तानतनाईत, तानफिरत, कांहीं परंपरागत तानप्रकारांचीं नांवे ५०-५२. (३.१८) आघातलुब्ध श्रोते ५२-५३. (३.२९) संयमहीन गायनपद्धति ५३.

४. लयपरिमाण : मात्रा, कला आणि मार्ग.

पृष्ठे ५४-६७

गानवादननृत्य हे एकसाथ एकजीव असावे ही भारतीय संगीताची मूल दृष्टि. तीच गीत-वादन-नृत्य या प्रत्येकाला लागू. धातु-मातु हे एकजीवच; म्हणून अक्षरोच्चारकाल हेच आधारभूत कालमान ५४. मात्रेची व्याख्या ५४. निमेष व मात्रा यांचा सेकंदांत हिशेब ५४. द्रुतमध्यविलंबित विरामद्रुतलघुगुरुप्लतांचा व तालांगलघुचा म्हणजे टाळी-कालाचा सेकंदांत हिशेब ५४-५५. मात्रेचे कलाभाग व त्यानुसार अलंकार ५५-५६. मार्गकल्पना, खयालांतील सोपे उदाहरण ५६-५८. हस्तक्रिया व कला ५८. चच्चपुटः, चाचपुटः, पंचपाणि, संप्रकेशकः आणि उद्धडक हे ताल ५८-५९. ध्रुव, चित्र, वृत्त (वार्तिक), दक्षिण, चित्रतर, पटुचित्र या मार्गांचीं उदाहरणे ५९-६०. स्तोकस्तोम, शुष्क, शुष्काक्षरगीत अथवा निर्गीत ६०-६१. मार्गपरिभाषा बदलण्याचे कारण ६१-६२. हस्तक्रियाकला या केवळ नियामकसाधन होत. ध्रुवा, शब्दा, ताल, सन्निपात, आवाप, निष्क्राम, विक्षेप (क्षेप, आक्षेप) व प्रवेशक ६२-६३. लयांगलिपिचिह्ने ६३. विविध भाषांत विविध उच्चारांमुळे विविध क्रियाभेद ६३-६५. देशी-'मार्गी' या भेदाचे सत्यरूप व त्याबद्दलच्या चुकीच्या रूढ कल्पना ६४-६६. तालाचे दशप्राण ६६. सारांश व अनुसंधान ६७.

टीकाटिप्पणी ४.

पृष्ठे ६८-८१

(४.१) वेदांबद्दल प्रचलित समजुती आणि त्यांतील ग्राह्यागाह्य, संहिता या सर्वसंग्राहक आहेत. त्या छन्दोबद्ध आहेत. लौकिक छंदांचीहि अक्षरसंख्या सांगितली आहे आणि वैदिक छंदांचीहि मात्रासंख्या वर्णिली आहे. गायत्री, महापंक्ति, त्रिष्टुभ्, जगती, द्विपाद-विराज, प्रगाथ छंद, उच्चनीचस्वरनाद, वाद्यांचे स्पष्ट उल्लेख. आर्चिक व उत्तरार्चिक, ऋचा हेच साम व तीच रागयोनि. सामान्तर्गत संगीतोपयोगी असा एकचएक सलग ग्रंथ उपलब्ध नाही. सामब्राह्मणकालीं लेखन होते. असिद्ध, संशयास्पद, निराधार व भाकडभोलसट प्रचलित कल्पना, सामसतक अवरोही हे स्पष्टसिद्ध नाही. ते अमुक प्रचलित सतकासमान असे सिद्ध होत नाही. त्रिश्रुतिक स्वर हा मायनर टोन होणार नाही. गात्रवीणा व कुष्ठादि स्वरनामं. मण्डूक व व्याडि यांचे मतभेद. यम व यमान्तरें हीं षड्जादि, आरोही व मृदु-तीक्ष्ण होणारीं. ध्वनिबद्दलहि ऐकमत्य नाही; नैय्यायिक विरुद्ध मीमांसक. सामगायनस्वरूपाबद्दलचीं

कांहीं प्रचलित मतें असिद्ध आहेत. 'भारतीय संगीत भाग १' वर टीका, प्रातिशाख्ये व शिक्षा यांचें स्वरूपः नारदीय शिक्षेच्या उपलब्ध प्रतिवर टीका, साम व गान्धर्व यांचा केवळ नातेंसंबंधच ६८-७५. (४.२) नाट्यशास्त्रम् व अभिनवभारती यांचा काळः असिद्ध मतें व अनुपलब्ध ग्रंथ यांची उजळणी निरूपयोगी ७५. (४.५) भास्कराचार्य व वराह-मिहिर यांच्या कोष्टकांनुसार निमेष, मात्रा व लघु यांचा सेकंदोमध्ये हिशेब ७६-७७. (४.७) पिंगलापासून शाङ्गदेवापर्यंतचीं लयांगें; लघुचतुर्द हे गण ७८. लौकिक संगीत हें कर्मीतकमी सामाइटकें प्राचीन, परंतु 'देशी' म्हणून वेगळ्या लयांगांचें असेल; देशी- 'मार्गी' हे भेद एकाच काळीं अस्तित्वांत असूं शकतात व आजहि आहेत ८०.

५. अंगकल्पना आणि अंगप्रमाणें.

पृष्ठे ८२-९१

अंगव्याख्या, स्वरांगें आणि तालांगें, मार्गकल्पनेला अनुसरून स्वरांगतालांगांचीं विविध परस्परप्रमाणें ८२-८३. देशीभाषांमधील संगीताचें वर्णन वाढल्यावर विरामाला महत्त्व आल्यामुळें सामान्यतः लघु चार मात्रांचा झाला असावा; त्यानुसार लयांगांचें कोष्टक, कोष्टकाचे परिणामः परिभाषा व वर्णन सोपें झालें; परंतु तालांग अलग झालें म्हणून टाळीच्या आघातक्षणास महत्त्व येऊन लयकल्पना विकृत होण्याचा धोका आला ८२-८६. तालदश-प्राणदीपिकेला अनुसरून काकपदावर व नाडीच्या ठोक्यांवर आधारित टाळीकाल, त्याची कमालकिमान मर्यादा, आणि या सर्वांचा सेकंदोमध्ये हिशेब ८६-८७. लयांगमान व्यक्ति-निष्ठ असावें हेंच योग्य, घड्याळ प्रमाण मानणें भारतीय संगीतांत अनुचित ८८. आजची लयांगभाषा ८९. लघूपाय, छंदांतील व देशीभाषांतील, देशी लघूपायांनुसार संगीतवर्ताव होणें साहजिकच, परंतु 'परंपरा तुटली' असा त्यांतून अर्थ काढणें अयोग्य ९०-९१. साप्राप्रकृति डावलून केलेली स्वैर संगीतरचना अल्पजीवी ठरते ९१.

टीकाटिप्पणी ५.

पृष्ठे ९२-९५

(५.१) लिपिचिह्नांचा खुलासा व इतिहास ९२. (५.४) प्रवृत्तिपर-निवृत्तिपर संगीत या येथील शब्दांचा खुलासा ९२. (५.५) अँकडमी ९२. (५.६) पाश्चिमात्य संगीत हें सर्व बांधलेलें लिखित, हें खरें नव्हे ९३. (५.७) रागाचीं अंगें व सप्तकाचीं पूर्व-उत्तर अंगें यांचा खरा अर्थ ९३-९४. (५.८) ध्रुपद-अंग, तंत-अंग म्हणजे काय ? ९४.

६. लयांगसाधनाः स्वरांग

पृष्ठे ९६-११२

प्रस्ताव; प्रश्नस्वरूपाचा युक्तायुक्तविवेक ९६. साध्या सर्वश्रुत चरणामधून १, ८, ६, ३, ३, ३, ३, ३, ३ या मात्राभागांचा अनुभव ९७-१००. मात्रांची गटनिर्मिति

होण्याच्या विविध कारणांची स्थूल उदाहरणे १००-१०१. अभ्यासासाठी अक्षरसमूह व पाठाक्षरसमूह यांच्या याद्या १०१-१०३. त्यांना धरून करण्याची अभ्यासपद्धति व तिची पथ्ये, चतस्रतिष्ठ समविषय लयांगांचा अनुभव. दुष्पट (दोगुण), तिष्पट (तीनगुण), चौपट, पावपट (चौथाई), निमपट (आधी), दीडपट (देढी), पाऊणपट (पौनी), सवापट (सवाई, कुआडी), सवादोनपट, पावणेचारपट, अडीचपट, (ढाई-अढाई, महाकुआडी), पावणेदोनपट (वेआडी), पावणेतीनपट, सवातीनपट, साडेतीनपट, (महावेआडी), यांचा मद्य अक्षराधारित अभ्यास १०३-१०७. स्वरवर्णनः चारा स्वरनाम, चार सप्तकनाम, या पुस्तकाची स्वरलिपि १०७-१०८. अभ्यासाच्या संयेंत स्वरवर्णन करण्याची पथ्ये १०८. स्वरांगाभ्यासाची परंपरागत रीतिः दोगुण, चौगुण, आठगुण, तीनगुण, नऊगुण; आधी; तृतीयांश, षष्ठांश, द्वादशांश; देढी, सवाई १०८-११०. अभ्यासकाळातील व्रत ११०-१११. आकार आणि सुखबंध; शुद्धवाणी १११. अनुसंधान ११२.

टीकाटिप्पणी ६.

पृष्ठे ११३-१२१

(६.१२) होमोफोनिक व मोनोफोनिक संगीतः आपले संगीत बहुतांशी मोनोफोनिक आहे, व त्यांत एका समयीं तीनांहून अधिक सप्तके नाहीत. थोडी स्वरचर्चाः सूक्ष्मान्तरमेदाने स्पष्टभिन्न स्वरत्वसिद्धि होत नाही, कैशिक-काकली-अन्तरस्वर यांचे नाट्यशास्त्रमधील विधान, हल्ली व्यवहारतः सप्तक सात नव्हे तर खरोखर बाघ स्वरांचे आहे. 'शुद्ध' स्वर ही भाषा गोंधळाची; शुद्धस्वर या शब्दाचा इतिहास व पंडितांची कल्पनाधारित विधाने; कोमलतीव्र ही भाषा परंपरागत, स्पष्टबोधक आहे ११४-११६. (६.१३) या पुस्तकांतील स्वरचिह्नपद्धतिचे फायदे ११६. (६.१४) मातृकाधारित स्वरांचा खंडमेरु व सूक्ष्मान्तरोत्पत्ति ११७-११९. (६.१५) चतस्र जातिमध्ये तिष्ठ लयांगांचे उदाहरण, प्रचलित कल्पनांचा गोंधळः तिष्ठजाति व तिष्ठ अंग ही एक नव्हेत, अभ्यासाची 'क्युम्युलेटिव्ह मेथड' ११९-१२०.

७. लयांगसाधनाः तालांग.

पृष्ठे १२२-१२९

हस्तक्रियाकलांची उपयुक्तता, द्राविडांचा प्रघात व आपली स्थूलरीति १२२-१२३. टाळीकाल व मात्राकाल हे नेमके केवढे; याबद्दल लुकीच्या समजुती व त्यांचे घोर परिणाम, 'शास्त्रीय संगीत' हे अर्थशून्य वर्गीकरण व त्याचा वृथा बडेजाव, तालाघातांवर लक्ष केंद्रित केल्याचे दुष्परिणाम १२३-१२६. टाळी कशी द्यावी व अंक मोजतांना उच्चार कसे करावे १२७-१२८. तालांगसाधनाची दिशा, तालांगसाधना स्वरांगासहितच होते १२८-१२९, अनुसंधान १२९.

टीकाटिप्पणी ७.

पृष्ठे १३०-१३३

(७.२) भारतीय संगीताचे मूळलक्षणः स्वरलय हे अभेद्य द्वेद्वः; कांहीं परस्परसंवादी स्वर मुख्य करून त्यांजभोवतीं स्वरवाक्यें बांधणें, सर्व स्वरवाक्यें कांहीं नेमक्या संवादी स्वरांभोवतीं बांधलेलीं असणें, सारें मिळून लयप्रमाणबद्ध सुसंवादी नादपरंपराक्रम व्यक्त होणें १३०. (७-१८) 'गाना हाथपर लाना' म्हणजे काय ? १३३.

८. ग्रह.

पृष्ठे १३४-१३७

ग्रहकल्पना, ग्रहव्याख्या १३४. ग्रहभेदानें अर्थभेद व भावभेद होण्याचीं गद्य-गानां-तील उदाहरणें १३५-१३६. समविषम ग्रह. अतीत, अनागत; अथवा [समपाणि], अवपाणि, परिपाणि, उपरिपाणि; किंवा [ताल], विताल, अनुताल, प्रतिताल १३६-१३७. अनुसंधान १३७.

टीकाटिप्पणी ८.

पृष्ठे १३८-१३९

(८.३) एकाच गीताच्या दोन गानाविचारांमधील वेगवेगळ्या लयांगभेदांचे उदाहरण १३८. (८.५) ताल ही एक सशब्द हस्तक्रिया, आणि स्वरविषय-तालविषय हे अलग करण्याची परंपरा आहे, हें खरें; परंतु त्यानें संगीतविचार शास्त्रशुद्ध होत नाही. टाळी हें केवळ एक गौण साधन, हस्तक्रिया अवश्य असें नव्हे; वर्णोच्चार हेच महत्त्वाचे, स्वरांग हेंच साधन; तालबाद्यवादानांतहि तसेंच. स्वरांग-तालांग हे पूर्णपणें विलग होत नाहीत १३८-१३९.

९. आवर्तन. 'सम' म्हणजे काय ?

पृष्ठे १४५-१५४

दीर्घ कालखंडमालिका रंजक होत नाही कारण तिनें चित्त थकते, त्याला विसावा मिळत नाही. न्हस्व मालिकेंत चित्त फार वेळ रमूं शकत नाही, फार तर लीन होतें. रंजक मात्रा-मालिकेचीं गुणधर्मलक्षणे १४०-१४१. पुनःप्रत्ययानें चित्त रमते १४१. आवर्तनकल्पना १४२. आवर्तनांतील वर्णमालिकेचीं लक्षणे १४२. आवर्तनोत्पादनाचे कारकः मालिकेचे न्हस्वदीर्घत्व, लयांगांची जडणवडण, अर्थभाव, स्वरनादांतील न्हस्वदीर्घ घोष-अघोष १४२-१४३. समा-सम-साम्यावस्था याची व्याख्याः समस्थान, समक्षण, सम शास्त्रतः - व्यवहारतः कोठें असते ? १४३-१४४. खंड व आवर्तन, आघातक्षण व समक्षण यांचीं लिपिचिह्ने १४३. 'डौल' १४४.

टीकाटिप्पणी २.

पृष्ठे १४५-१५४

(१.१) लेखकाचें 'रंजकता' शब्दाचें उपपादन १४५. (१.३) परिभाषाविवरणः जुन्या पाश्चिमात्य फिलॉसफी-साय्कॉलजीपेशा आपली परंपरागत परिभाषा अधिक समर्पक १४५-१४६. आपल्या परिभाषेंतील संदिग्धता आणि विचारदोषः वैज्ञानिक विचार-पद्धतिने तारतम्यविवेक अवश्य १४६-१४७. अन्तःकरण, मन, बुद्धि, चित्त, इंद्रिये; मात्रास्पर्श, एकाग्र-विक्षिप्त-क्षिप्त-मूढ-शान्त-निरुद्ध चित्त; चित्तवृत्ति, कॅम्प्यूटरची तुलना १४७-१५०. शरीर-अन्तःकरण मिळून एकच आणि तें जड नव्हे तर चैतन्यमयच १५०. आध्यात्मिक विचार व परिभाषा हे एकतर कल्पनाधारित म्हणून निष्फळ; आणि/अथवा केवळ अनुभवप्रवण म्हणून शब्दातीत १५०. रमणीय, कान्त, हृद्य, मोहक, मधुर १५०. आनंद ही कल्पना आध्यात्मिक १५०-१५१. अहंकार, अभिनिवेश १५१. धारणा, ध्यान, समाधि, संयम हीं रोजच्या अनुभवाचीहि असतात; त्यांत व्युत्थान-दशा हीच महत्त्वाची असते १५१. आनंदाच्या दोन पातळ्या, सौंदर्यग्रहण व सौंदर्य, "सौंदर्यग्रहण," "आनंद," या निरहंकारिक चिरकालीन आध्यात्मिक अवस्था; म्हणून त्यांचा विचार व तत्संबंधित परिभाषा या पुस्तकांत वर्ज्य १५२. (१.४) 'एकच आवर्तन' ही केवळ भाषा; आवर्तन हे स्वयंभू 'देवदत्त' नव्हे १५३. (१.५) समेवर घोषाघातच हवा हे अयुक्त. आघातवर्णहीन गायनवादन हेहि लयप्रमाणबद्ध, रंजक असतें. संगीत ही एक भाषा आहे, तिचें कालबंधन म्हणजे ताल १५३-१५४.

१०. जाति आणि खंडः वजन आणि ताल.

पृष्ठे १५५-१६२

'डौल' शब्दाची व्याख्या फक्त 'विशेषण आख्या' अशा तऱ्हेनेच होऊ शकेल. आवर्तनाच्या डौलाची घटकलक्षणें—द्रुतमध्यविलंबित लयप्रकार, त्या त्या लयप्रकाराचीं सुसंगत लयांगें, त्या लयांगांमधील प्रमाणबद्धता व त्यांचा क्रम, वर्णोच्चारंतील स्वरत्वभेद व बलभेद, त्यांचीं अंगें व त्यांचा क्रम आणि अर्थवाही गीत असल्यास त्याचा अर्थभाव १५५. उदाहरणें १५५-१५६. डौलाचें एक आलंवन अथवा वर्णन—'जाति.' तिस्र, चतस्र, खंड, मिश्र, संकीर्ण जाति. एकाकी, द्व्यस्त, मानुष, पक्षिणी उपजाति १५६. छंदःशास्त्रोक्त गणव्यवस्था विशेष उपयुक्त नाही १५७. बळानें उत्पन्न केलेल्या जातींचीं उदाहरणें २५८. खंडोत्पत्ति १५८. 'ताल' म्हणजे अंगखंडगतिजातियुक्त आवर्तनप्रवण नादमालिका १५९. एका तालांतील वेगवेगळे डौल. ताल हा साधारण शब्द; ठेका हा वर्णोच्चारबोधक विशिष्ट शब्द १५९. ठेक्याचें 'वजन.' वजन हे तालाला नव्हे तर ठेक्याला असतें. उदाहरणें १५९-१६१. यतिस्थानें, 'खाली.' स्वरांग-तालांग ही जोडी अभेद्यच १६१. एक तालांगलघु = चार स्वरांगमात्रा हा केवळ एक ठोकळ सामान्य हिरोच १६२. अनुसंधान १६२.

टीकाटिप्पणी १०.

पृष्ठे १६३-१६५

(१०.१२) कवितेंतहि प्रकट होणारे ताल, ठेके आणि पलटे १६४. (१०.१३) केवळ आकारस्वरनादांतूनहि ताल प्रकट होतो १६४.

११. प्रस्ताराची तोंडओळख.

पृष्ठे १६६-२०८

प्रस्तारविचाराचें स्वरूप, प्रस्तार, घटकसंख्या, घटक, संख्यान, अश्वदेश, अश्वयोग, प्रस्तारावयव, अवयवक्रमांक (अथवा प्रस्तारभेदांक, भेदांक) किंवा उद्दिष्ट, अवयवरूप (किंवा भेदरूप) अथवा नष्ट १६६-१६७. प्रस्तारविचार हा केवळ भारतीय, प्राचीन काळापासूनचा, अखंड परंपरेचा, व स्पष्टवर्णित आहे. तो नानाव्यवहारोपयोगी आहे १६७. मात्र त्याच्या रीती, त्याचें गणित हें एका ग्रंथांत किंवा एका विद्याशाखेंत नाही; छंद, दर्शनगत पंचीकरण, आयुर्वेदगत रसधातू, शिल्प, पाटीगणित, या विषयांतील ग्रंथांत अलग अलग वेगवेगळ्या सुट्या रीती आहेत व त्यांत अमुक एका ग्रंथांतीलच रीति सुलभ असेंहि नाही; शिवाय प्रस्ताराचा साकल्यानें विचार हा कोठें उपलब्ध नाही. म्हणून लेखकांनें नानाविषयांतून निवड व संकलन करून, त्यांत नव्या गणितरीतींची भर घालून, अधिक तपशील घालून, तालोपयोगी समीकरणें स्वतः प्रथमच तयार करून, सहजगम्य व उपयुक्त उदाहरणें बनवून, हा भाग तयार केला आहे; अर्थात् तो येथें कामापुरता व 'ओळखी' पुरताच ठेवला आहे १६७-१६८. सर्व घटक एकाच स्वरूपाचे असल्यास संख्यान काढण्याचा नियम १६८-१७१. घटक दोन वेगळ्या रूपांचे असल्यास संख्यान-नियम, अशा द्विविध घटकांमध्ये घटकक्रम महत्त्वाचा होतो. १७१-१७२. त्रिविध घटक आणि अवयवमान (= एकेका अवयवांतील घटकांची संख्या) तीन असतांनांचा संख्यान-नियम १७३. 'निरंगा' या तीन स्वरनादांचा प्रस्तार व मांडणीच्या वेगवेगळ्या रीती; 'निरंगम' चा प्रस्तार १७३-१७५. अश्वदेश व अश्वयोग यांची उपयुक्तता १७७. पदन्त, बद्धन्त व अमुक (रागादिकांची) बद्धन्त १७७. 'नादसागर अपरंपार' याचें मुख्य कारण १७८. रागाच्या बद्धन्तमधील तारतम्य व सावेजोड; आढाख्यांचें उदाहरण १७८. पाठाक्षरांचे प्रस्तार. धीनूतिरकिटकिटता या त्रिपल्लीबोलाचे पलटे १७९-१८०. साथ (= 'लिपटून') वाजविण्यांतील प्रस्तारभेद व कायदेछाटीच्या गायनामधील प्रस्तारविचार १८०-१८१. 'अल्प-बहु' या लयांगतुलनेच्या आधारावरील प्रस्तार १८१-१८२. देशी-भाषांतील लघूपायांनुसार होणाऱ्या उच्चारांचे प्रस्तार १८५. लयदार व बेलय यांचा खरा अर्थ १८५. बोलवांट, कायदेछाट, कायदा तोडणें १८५-१८६. नष्ट, नष्टक्रिया, उद्दिष्ट, उद्दिष्टक्रिया १८६-१८८. नष्टोद्दिष्टांचा छंदांतील प्रस्तारवृत्तांकडे विनियोग १८८-१८९. दिलेल्या नियमांवरूनच अधिक क्लिष्ट प्रस्तार कसे करावे १८९-१९०. अवयवांवर बंधनें घातलेलीं असल्यास खंडप्रस्तार होतात व त्यांच्या क्रमावर बंधनें असल्यास

मेलप्रस्तार होतात; खंडप्रस्तारामध्येहि मेलखंडप्रस्तार होतात. खंड-मेल-मेलखंड-प्रस्तारां-मध्ये नष्टोद्दिष्ट विशेष उपयुक्त होते १९०-१९१. मेरु; सूचिमेरु १९१-१९२. खंड-मेरुचे नानाप्रकार १९२-१९३. पताका; संगीतग्रंथांत 'मेरु' छापलेला आढळतो ती वास्तविक पताकाच १९२-१९३. 'मेरुखंडी गायकी' म्हणजे काय ? १९४. मेलखंड-प्रस्ताराचे संख्यान १९४. मेलखंडप्रस्ताराची 'पूर्व-अपर' या तारतम्याने मांडणी १९४-१९७. उदाहरणे-निरेगम, कहरव्याच्या ठेक्याचे पलटे १९५-१९७. मेलखंड-प्रस्तारासाठी खंडमेरुची उभारणी १९७-१९९. मौल (मूलपंक्ति), कोष्ठ, लोष्ठ (लोष्ठक), लोष्ठचालन १९८-१९९. खंडमेरुचा उद्दिष्टांत व नष्टांत उपयोग १९९-२०२. सुमेरु. पताका. सामासिकी, -गुणोत्तरा, -नाराची, -सर्पिणी, -जलौघा-पंक्ति. द्रुतमेरु-लघुमेरु-प्लुतमेरु-संयोगमेरु यांचा उपयोग २०२. लयांगांची परस्परप्रमाणे हिशोबांत घेऊन मेल-प्रस्तार २०२-२०३. उदाहरणे व उपयोग २०३-२०६. ताना-मुरक्या-बोलताना २०६. प्रस्तारविचार हा तारतम्याला साहाकारी २०६. प्रस्तारविचार हा प्रस्तारक्रियेहून सखोल आहे २०६-२०७. बेलयपणाचा उगम कशांत २०७. संगीतभाषेचे स्वरूप काय ? २०७. ताल म्हणजे टाळी, ताल म्हणजे केवळ आघाताधारित कालप्रमाण, अशा कल्पना टाकून देऊन 'ताल प्रतिष्ठाकरणम्' या सूत्राधारे तालव्याख्या विस्तृत केल्याविना, स्वरंग-तालांगांची अभिन्नता लक्षांत घेतल्याविना, संगीतभाषा कळणार नाही २०७. 'बाज' म्हणजे काय ? बाज म्हणजे 'घराणे' नव्हे २०७-२०८. याविषयीच्या भ्रान्तकल्पना २०८.

टीकाटिप्पणी ११.

पृष्ठे २०९-२१९

(११.२) प्रस्तार भारतीयांचाच २०९. (११.३) प्रस्तारविचाराची स्थूल हकीकत. प्रस्तारविचार हा साकल्याने एकत्र तपशीलवार विस्तृत असा या पुस्तकांतच प्रथम आला आहे २०९-२११. (११.४) नाट्यशास्त्रमूल्या कार्याला प्रस्तार अवगत होता, परंतु कोणा एका ग्रंथात सर्व माहिती नाही २१३-२१५. (११.२२) सूचिमेरु कदाचित् हलायुधाचा २१५. (११.२३) 'पास्कायुचा त्रिकोण' हा एक खंडमेरुच होय २१५. (११.२५) छापिल संगीतग्रंथांत मेरुऐवजी पताका आढळते २१५. (११.२७) मेरुखंडी गायक २१५-२१६. (११.२७) 'फॅक्टोरियल क्ष' म्हणजे काय ? २१६. (११.३४) रत्नाकरांतील दुर्बोधता २१८. तळटीपः प्रस्तुत लेखकाच्या प्रस्तारजनक ध्वनियंत्राचे (ऑडियोएन्युमरेटिंग डिजिटल कॉम्प्यूटरचे) डिझाइन २१८-२१९.

१२. विष्कंभक.

पृष्ठे २२०-२४५

विष्कंभकाचा अर्थ व प्रयोजन : झालेल्याचा आढावा, पुढीलची सूचना, अपूर्ततेची पूर्ति २२०. १८३५ नंतरच्या 'मेकॅले मिनिट्' अनुसारी नव्या शिक्षणपद्धतिमुळे परंपरा दुर्लक्षित होऊ लागली व नवे गुण आत्मसात् व्हावे तेवढे झाले नाहीत, हल्ली

संगीतांत 'परंपरा अशी असेल' अशी केवळ कल्पना रचिलेली आढळते २२१. 'नवी' संगीतचिकित्सा ही बहुतांशी उधळ, संदिग्ध आणि इंग्रजी शब्दपांडित्याच्या उसनवारांची आहे २२१-२२२. ख्रिस्तीशक १९०० नंतरच्या संस्कृत ग्रंथांतहि भाकड फार आहे २२२. प्राचीन शिक्षणपरंपरा: व्याकरण, उच्चारशिक्षा, मुखपाठ, शब्दार्थ, तर्क, यांचे तिच्यांत महत्त्व २२२-२२३. आधुनिक पाश्चिमात्य शास्त्रीय तर्कपद्धति आत्मसात् केली पाहिजे, अंधश्रद्धा टाळली पाहिजे २२३-२२४. तर्क व इतिहास यांच्या शास्त्रीय नजरेतून दिसणारी परंपरा २२५. संगीतांत गतिविचार-लयविचार हाच सर्वाधिक महत्त्वाचा २२५. कालविचार २२५-२२६. रंजकता २२६. स्वरनाद २२६. प्रमाण-बद्धता वर्णित करण्यांत तर्कविचाराच्या मर्यादा २२६-२२७. गद्यापासून संगीतापर्यंत स्वरलयप्रमाणबद्धतेची अखंड श्रेणी २२७-२२८. वर्णविचार २२८-२२९. टाळी हे मापनाचे केवळ एक गौण साधन २२९. टाळी, 'धा' इत्यादि आघात, यांवर भर देण्याविरुद्ध लेखकाचा कटाक्ष कां? २३०. आर्यभट्टानुसार मात्रांचा सेकंदांत हिशोब; लयमापन २३०-२३२. संगीतविचार व छंदविचार हे मुळांत एकच २३३-२३४. आढावा. पुढील 'करण' व 'विवेक' भाग कोणत्या क्रमाने येणार २३४-२४५.

१३. तालवाद्यविवेक.

पृष्ठे २४६-२५६

तालवाद्य रंजक म्हणजेच संगीतोपयोगी होण्यासाठी त्यांत कर्मात्मकमी परंतु आवश्यक असे काय हवे ? उच्चारशास्त्राची अपूर्णता २४६-२४७. मुखवाद्य तूर्त वर्ज्य २४७. चतुर्विध वाद्ये २४७-२४८. केवळ आघातप्रधान, तालाघातप्रधान, व रंजक तालप्रधान वाद्ये २४८. सुषिरवाद्ये ही तालवाद्ये नव्हेत २४८. सारंगी, दिलरबा, वीन, विचित्रवीन (गोटुवाद्यम्) या तंतुवाद्यांतील भेद २४८-२४९. तंबोरा २४९-२५०. व्हायोलिन् २५०. एकतारी, दोतारी २५०. क्षुद्र घनवाद्ये. अवनद्ध वाद्ये: नगारा (नकारा) व ढोल-ढोलक २५०. खोल-नाळ २५०. घटम् २५१. मुदंग-पखवाज २५१-२५२. तबला २५२. पखवाज व तबला यांची तुलना २५२-२५३. अवनद्ध वाद्यांतील स्वरांग २५४. तालवाद्यवादकांमध्ये स्वरांगकल्पनेची उणीव २५४-२५५. भ्रष्ट लयतालकल्पना २५५-२५६.

टीकाटिप्पणी १३.

पृष्ठे २५७-२७९

(१३.२) तालविचार हा जसा कालानुगामी तसा वर्णानुगामीहि आहे २५७. (१३.३) त्रैमोलो (स्वरकंप) व विव्रातो (नादबलकंप). दृक्पावद्दलचे प्रस्तुत लेखकाचे संशोधन २५८-२५९. (१३.४) शास्त्र व तत्त्वज्ञान; विकृत कल्पना २५९-२६०. (१३.८) जलतरंग व तबलातरंग २६०-२६१. (१३.९) बाजाची पेटी-गुणदोष, सुधारणा व मर्यादा; लेखकाचे प्रयोग २६२-२६४. स्वरशास्त्राबद्दलची 'पंडितां'ची पोपटपंक्ती २६४-

२६५. (१३.१०) सारंगी ही भारतीयच; गुणदोष व मर्यादा २६५-२६७. (१३.१२) बीन-वीणांचे प्रकार, परिभाषा, रचना, गुणदोष व मर्यादा २६७-२७०. (१३.२०) स्वरमंडल, कानून २७०-२७१. (१३.२२) हरिदासी वीणावरील लयांग २७१. (१३.२३) आंस व गाज २७१-२७२. (१३.२५) तंत्रीमधील अंतर्नादाबद्दल भाकड समजुती; रामन्, देव, देशपांडे व लेखक यांचे तंबोऱ्यावरील प्रयोग. तंबोऱ्याची मिलावट २७२-२७६. (१३.४०) पाटाक्षरें हीं कवित्तच २७८. (१३.४२) २७८. विस्वा (१३.४३) साथ २७९. (१३.४५) भरा बोल २७९. (१३.४६) जोर २७९.

१४. कांहीं प्रचलित ठेके.

पृष्ठे २८०-३२५

ठेक्याची व्याख्या व लक्षणें २८०. एका साध्या अभंगचरणाच्या उच्चारपरत्वे होणाऱ्या वेगवेगळ्या जाती २८०-२८२. त्या जातीप्रमाणें होणारे वेगवेगळे तालठेके व त्यांतील ग्राह्याग्राह्य २८२-२८७. ठेका व ताल यांमधील फरक २८७. ताल, ठेके, वर्णोच्चार, भाषासंप्रदाय व छंद यांचा परस्परसंबंध २८७-२८८. ग्रंथगत तालवर्णनानें ठेका निश्चित होईलच असें नव्हे २८९. खंड, आवर्तन व एकजिनसीपणा यांचें स्थूल वर्णन २८९-२९५. आढावा: सिद्धान्त, तर्क, मत व अंदाज. ताल हे केवळ चलननियामक गणितरूप. ताल ठेक्यांचीं नेमकीं रूपें देणार नाहीत, परंतु यथाश्रय मार्गताल हे ठेकेच. मार्गी-देवी हे मेद नेहमींच असतात व त्यांमध्ये परस्परसंक्रमण होत असते. गणिती बळानें उत्पन्न केलेले ताल. ठेक्यांच्या नांवांवरून कदाचित् कांहीं अंदाज करितां येतात २९५-२९७. कांहीं ठेक्यांची मात्रासंख्यावारी यादी २९७-२९८.

चतस्र तालठेके: कहरवा २९८-२९९. कव्वाली २९९-३००. धुमाळी ३००-३०१. प्रतिताल ३०१. अध्वाताल ३०१-३०२. खम्सा, चंग, लावणी ३०२. जत ३०२-३०३. छपका ३०२. 'सोळा मात्रा'ची चर्चा; आदिताल व रास ३०३-३०४. तीनतालाचीं अंगें कोणतीं? अवसान कसें? सम आणि अवसान यांत फरक ३०४-३०६. तिलवाडा. ख्यालाबद्दल एक तर्क; ३०६-३०७. पंजाबी ठुमरी. ठुमरीबद्दल तर्क ३०८-३१०. बडी सवारी ३१०. टप्पा. टप्प्याचें मुख्य लक्षण ३१०-३११.

तिस्र तालठेके: दादरा. 'दादरा गाणें' म्हणजे काय? ३१२-३१४. नकटा, खेमटा, गरबो ३१४-३१५. अंकताल ३१५. मत्तताल ३१५-३१६. बारा मात्रांचे ठेके हे तिस्रजाति कीं चतस्रजाति? चौताल. ध्रुपदाबद्दल तर्क ३१७-३१९. एकताल-विलंबित व द्रुत. तालविकृति? ३१९-३२२.

खण्डजातिचे तालठेके: झपताल. सादरा म्हणजे काय? ३२३. झूलताल; एक तर्क ३२३-३२४. सवारी ३२४-३२५. जगझपा ३२६.

मिश्रजातिचे तालठेके: रूपक. 'समेवर खाली' हे शास्त्रविक्रद नव्हे ३२६-३२७. तीव्रा. त्रिवटतराना ३२७-३२८. पष्ठो, अथन व गबुल ३२८-३२९. धमार. होरीचर्चा-कच्ची होरी, पक्की होरी, चंचल होरी, टप्पा होरी, ठुमरी होरी, धमार होरी ३२९-३३०. दीपचंदी. ठेक्याचें वैशिष्ट्य ३३०-३३१. चाचर ३३१. झुमरा ३३१-३३२. आडा-चौताल ३३२-३३३. ब्रह्म-(भुवन-, मनु-) ताल. फरोदस्त ३३३.

'गणिती' ठेके: रुद्र, हनुमान्, विश्व, दोबहार ३३३-३३४.

आडावा ३३४-३३५.

१५. प्रचलित तालव्यवहार.

पृष्ठे ३३६-३६२

ठेका व आवर्तन ३३६. परिभाषा स्पष्ट हवी ३३६. ठोका ३३६. कायदा ३३६-३३७. पलटा ३३७. कायद्याचे संपूर्ण पलटे ३३७-३३८. गतकायदा ३३८. गत ३३९. तोडा (तोड) अथवा जोडा (जोड) ३३९. गतपरण ३४०. तुकडा ३४०. मुखडा ३४०. मोहरा ३४०-३४१. मोहण्याच्या बांधणीसाठी लेखकांचें समीकरण ३४१. दमदार व वेदम ३४१-३४२. तिहाई (तिव्या) ३४२. उठान ३४२. पेष्कार (पेपी). पेष्कार, कायदा व गत यांतील भेद ३४३. दिल्लीचा व अज्राख्याचा पेष्कार ३४३. कायदेपेष्कार, पेष्कारकायदा ३४३. रेला, रेलाकायदा ३४४. रव ३४४. लग्गी, लडी ३४४. [पल्ली-पल्ली-] दुपल्ली, तिपल्ली (त्रिपल्ली), चौपल्ली ३४४-३४५. सवाई, देही (आड), दुगुण, तिगुण, चौगुण; वेआड, कुआड, महाआड, महावेआड, महाकुआड ३४५. नऊहक्का ३४५-३४६. परण ३४६. साथपरन, गतपरन ३४६. परण बांधण्यासाठी लेखकांचें समीकरण ३४६-३४८. परणांचे प्रकार ३४८-३४९. कमाली परन ३४९. फर्माइपी परणें ३४९. चक्करदार परण व चक्करदारांचे प्रकार ३५०. साधा चक्करदार बांधण्यासाठी लेखकांचें समीकरण ३५०-३५२. मूंददार (तोड असलेल्या) चक्करदारासाठी लेखकांचें समीकरण ३५२. चार धा चा तीनतालाच्या दहा आवर्तनांचा मूंददार चक्करदार ३५२-३५३. फर्माइपी चक्करदार ३५४. कमाली व सलामीचीं परणें ३५४. नाददृष्टि व केवळ गणितदृष्टि; व्यक्तिप्रकृति, प्रवृत्ति व परिभाषा ३५४-३५५. परिभाषेचे प्रकार: शास्त्रीय, अभ्याख्यात, आणि संदिग्ध; उदाहरणें व चर्चा ३५५-३५९. मनः प्रवृत्ति, शारीरिक मर्यादा व क्षमता, संस्कार व अनुभव-शिक्षण-अभ्यास-विचार; हीं वेगवेगळ्या 'बाजां'च्या निर्मिति-प्रसाराचीं कांहीं मुख्य कारणें ३५९. बाज आणि 'दंग' ३५९. नायक, वनायक, पंडित, गुणी, गंधर्व, अताई, आततायी; 'वाग्गेयकार', उभयकार ('बैकार'), आचार्य ३५९. 'कुदौसिंगा'चा व 'नाना पानशा'चा बाज. मजनी बाज ३६०. नवा बाज कसा होतो? दंगाची नक्कल कशी होते? ३६०-३६१. लौकिक-लोकरचित बाज ३६१. लौकिक व संस्कारित (प्रगत, प्रगल्भ) संगीतांतील परस्पर देवाण-वेवाणीचा वादता चक्रक्रम ३६१. 'घराणें' ही भाषा शास्त्रदृष्ट्या समर्पक नव्हे ३६१. तबल्याचे बाज. सारासारविवेक ३६१-३६२.

१६. परंपरा आणि द्राविड तालपद्धति.

पृष्ठे ३६३-४२४

'कर्नाटकी,' दक्षिणात्य, द्राविड यांत अधिक योग्य शब्द कोणता ? महाराष्ट्र हा निदान अर्धद्राविडच ३६३. द्राविड उच्चार व तालवाच्ये यांची उत्तरभारतीयांच्या सापेक्ष वैशिष्ट्ये: दीर्घोच्चार कमी ३६३-३६४. लघुच्या पांच जाती ३६४. चतस्रलघुची अक्षरांमै ३६४. लघुजातिपरत्वे एकेका तालाच्याहि पांच जाती ३६४. सूड नामक सात ताल, सप्तसूड-पंचजातिताल पस्तीस ३६५-३६७. त्या प्रत्येकाचे पंचविध गतिभेद; मिळून एकशे-पंचाहत्तर सप्तसूडपंचजातिपंचगतिताल ३६७. जातिभेदांत फक्त लघु वेगवेगळा परंतु अणुद्रुतादि अविकारी हे कसे ? ही पद्धति न्हस्वाघाताधारित आहे ३६७. देशीताल ३६८. अपवाद: चार जातीचे चार चापुताल ३६८. तालविलोम ३६८. द्राविड स्वरव्यंजनंतील न्हस्वदीर्घत्वे द्रुतलयाशी अधिक सुसंगत, त्यांनुसार पाटाक्षरे व बोल ३६९. यति ३६९. आडलय बोलतच येतो, तालांग स्वरांगानेच व्यक्त होतें ३७०. अवसानीचा 'घा' नाही ३७०. ठेका महस्वाचा' रहात नाही ३७०-३७१. तालप्रस्ताराचें उदाहरण ३७१. 'मुकुटम्' ३७१. आवर्तनांतील खंड स्पष्ट होत नाहीत तर नादलय अखंड भासतो ३७१. 'लिपटना'-पळवी, न्हस्वाक्षरे व विराम यांनी सहज सुकर ३७१-३७२. कला-विधि, त्यांत पंचविध जातिगति ३७२. बोलमालिकेतून रंजकता ३७२. 'आपल्या' व द्राविड पद्धतींत फरक आहे तो फक्त वर्तावांत. त्याचें मूळ भाषामेदांत ३७२. फक्त लघु-कालच पंचविध होणें हे 'आपणा'कडे नाही, व खाली व ठोका हे द्राविडपद्धतिमध्ये स्पष्ट-निर्दिष्ट नाहीत ३७३. गणविचार. गणगणनेनं चरणवर्णन होतेंच असें नाही ३७४. पद्धति वेगळी होण्याची कारणे: उगमच भिन्न असणें, अथवा परंपरा एकच असली तरी तिचें वर्धन वेगवेगळ्या तऱ्हांनी होणें ३७५. तमिळ इसे चळवळ व त्यांतील जहाल-मवाळ ३७५-३७६. ग्राह्य इतिहास-द्राविडसंस्कृति अतिप्राचीन व पुढार-लेली; किस्तपूर्व ५०० च्या आधींचा इतिहास उपलब्ध नाही. कालान्तरानें [?] द्राविडसंस्कृति दक्षिणभारतापुरवीच राहिली. द्रविडदेशी मौर्यगुप्तादि राज्ये अल्पजीवीच. इस्लामस्थापनेआधीं कैक शतके तद्देशीयांचें दळणवळण होतें. द्रविड राज्यांतहि आपसांत लग्नाय होतच. किस्तकाळापासूनमुढां संस्कृतोद्भव भाषा-आचार-विचार आलेले आढळतात. संस्कृतिसंक्रमण उत्तरेकडून दक्षिणेकडेच हें मत ग्राह्य नाही; काशी-रामेश्वर भावबंध किस्तापूर्वीपासूनचा आहे ३७६-३७७. किस्तपूर्व तमिळ ग्रंथ: तोलकणियम् ३७७. संघम् युग. सिलापपधिकारम्, पट्टपट्ट, परिपदल, कळदम्, पंचभारतीयम्, भरतसेनापतीयम्, इंद्रकलियम्. त्यांतील संगीतविचार-पद्धति-वर्णन नाट्यशास्त्रमूढून भिन्न नाही ३७७. दसिलम्, संगीतमेरु, नाट्यशास्त्रम्, अभिनवभारती, यांच्या बहुसंख्य प्रतीपोष्या द्राविडप्रांतांतच मिळाल्या ३७७-३७८. संस्कृत शब्दपरिभाषा ३७८. प्राचीन इसेच आज ऐकण्यांत येणारा वर्ताव व आजच्या द्राविड संगीताचा वर्ताव यांमध्ये मूलभूतसा फरक नाही ३७८. देवरम् व दिव्य-प्रबंधम्, ओळुवार ३७८. कोरीव देवालये ३७८. सिद्धारपदल, तालविद्या, जैन धार्मिक संगीत; जीवकचिन्तामणि

३७८. मंदिरांतील नादशिल्प ३७९. पोरनार-पचार-देवदासी ३७९. गांवगाजांचे संगीत; प्रगत संगीताला धर्मकेंद्रांचा आश्रय ३७९. तिरुपुगळकर्ते अरुणगिरि हे मूळचे बंगाली ३७९. अण्णम्माचार्यकृत 'कृति': कृति म्हणजेच बंदीष, म्हणजेच बीज ३८०. कर्नाटकसंगीतपितामह पुरंदरदास हा महाराष्ट्रीय; त्याचे संगीतशिष्टाप्रकरणम् ३८०. क्षेत्रज्ञ (क्षेत्रांग) पदम् व गीतगोविंदम् ३८०. कृष्णलीलातरंगिणी. नामसंकीर्तन; भजनमठ; हे मठ जणू आजची 'म्यूझिक सर्व्हिस'; त्यांत महाराष्ट्रीयीयांचा वाटा ३८१. अष्टोत्तरशत-रागतालमालिका. तिळाना. अष्टपद्या ३८१. नाटकमेल. पाळकी-सेवाप्रबंधम्. शंकरकालीनटनसंबाद. श्रीलक्ष्मीनारायणकल्याणम्. यक्षगानम्. कोरवजी-कोर्वाचे संगीत-जिनस ३८२. तानवर्णम् ३८२. त्यागराज, श्यामशास्त्री, मुधुस्वामी दीक्षितर ३८२. महाराष्ट्रांतील ठळक सनावळी : गाहासत्तसई, मानसोद्भास, ज्ञानदेवीमधील संगीतोलेख व हरिपाठ, महदाइसा, नामदेव-जनाबाई, नरेंद्र, अशानासिद्ध, नामा पाठककृत 'प्रकरणे', भानुदासाची गीते, विष्णुदास नामाकृत आरत्या, ['संगीतज्ञ'] एकनाथ व दासोपंत यांचा ख्यालाचा उल्लेख, मुक्तेश्वराच्या भूपाल्या, तुकोबाचे कीर्तननामक नृत्यगान, अमिनदास, तुळशीदास, कृष्णमुनि वाईदेशकर, रामदास, रघुनाथपंडितांचे नलदमयेंती आख्यान ['नाट्य'], उद्भवचिद्भन, मध्वमुनीश्वर, श्रीधर, होनाजी व बाळा, अनंतकंदो, सगनभाऊ, प्रभाकर, परशुराम; महानुभाव व जैन गायककवी ३८३. भवभूति, परमर्षिचालुक्य, जगदेकमल्ल, शाङ्गदेव, 'जयसेनापति', गोपालनायक, 'शृंगारशेखर', चतुरकडिनाथ ३८३. शहाबीराजे, छत्रपति संभाजी, शाहूछत्रपति, बाजीराव बाळाजी, रघुनाथ बाळाजी, बाळाजी बाजीराव, बाजीराव रघुनाथ यांचा संगीत पौक ३८४. व्यंकटनरसी ३८४. बहामनी राज्यातील संगीत : अली आदिलशाहचीं भुपदे, किताब-इ-नऊरस, झाइनूल्अबदीन, वारिसअली, बापूराव बुधकर, चंद्रभागा, हिराबाई, कमलाबाई, किफायतअली, रहीमन, पांवा भीमराव ३८४. हरिकथा व कालक्षेपम् ३८४. तमिळ इसैवास्यांचा दावा काही असो, आज दिसणारी परंपरा नाट्यशास्त्रम्-रत्नाकर-अण्णम्माचार्य-पुरंदरदास हीच; म्हणून 'भिन्न उगम' नव्हे तर 'भिन्न वळण' हाच मुद्दा उरतो. त्यासाठी 'भारतीय' परंपरेच्या आढाव्याची गरज ३८४.

भारतीय परंपरा ही वैदिक मानतात ३८५. वैदिक अक्षरछंदांच्याहि मात्रासंख्या टराविक आहेत ३८५. लयबद्धता अजमावण्यासाठी व्याकरण व शिक्षा यांचा परिचय अवश्य ३८५. उदाहरण: एकादशाक्षरी पादांपासून होणारे त्रिष्टुभुंदाचे वेगवेगळ्या मात्रासंख्यांचे प्रकार ३८५-३८६. अक्षरछंद हेहि परमार्थाने माझाछंदच ! आणि माओपत्ति होते ती वर्णोच्चारभेद व स्वरत्वभेद यांतूनच ३८६. स्वरित-उदात्त-अनुदात्त-स्वरान्तर, आर्चिक-गायिक-सामिक यांचे स्वरे अर्थ ३८६. तीन स्थाने; स्थान शब्दाचे दोन अर्थ ३८६. यम व यमान्तरें. स्वर हे प्रवृत्तादि व आरोहीच सांगितले आहेत, निषादादि व अधरोही नव्हेत ३८६. यमान्तरभेदाने स्वर मृदु-तीक्ष्ण होतात ३८६. पठणांतील स्वरान्तरें व उदात्तादि भेद ३८७. काल्पनिक 'इतिहास', त्याज्य विधानें व भिन्न कल्पना हे साम-संगीतविषयांच्या आजकालच्या चर्चेत फार आहे ३८७. छंद हे लयांगबद्धच ३८७.

लौकिक छंदांतहि अक्षरांचें महत्त्व आहेच ३८७. तालावर्तनयुक्त छंद ३८७. छंदशब्द-
निरुक्त ३८७. ऋचा ३८८. लघूपायांचे प्रकारभेद. पठणांत वाक्यस्तोभें नाहींत
३८८. ऋचापठण व 'केवळ' गद्य यांतील फरक; गद्य-पठण (पाठ्य)-सस्वरपठण-
सुस्वरपठण-गान ही श्रेणी, तिच्यांतील परस्पर घटकमर्यादा निश्चित काटेकोर नव्हेत
३८८. यजुस् या गानश्रम नसलेल्या ऋचा, सामें या गानश्रम ऋचा ३८८. सामांचे
चार प्रकार; साम हें लौकिकगानहि होऊं शकेल ३८८. सामसंहिता ही फक्त चार देव-
तांची क्रमशः स्तुतिगीतें. यज्ञीय सामगायन ३८९. सामगायनाच्या प्रचलित वर्णनांत
सिद्धासिद्ध काय काय ३८९-३९०. सामगायनामधील 'विकृती' क्रिया ३९०. ज्येष्ठ-
सामाचें लयांगदृष्ट्या परीक्षणः कांहीं शंका; हल्लींच्या तालकल्पनेप्रमाणें होणारे ज्येष्ठसामाचे
खंड सामपरंपरेच्या वर्तावार्शी जुळत नाहींत ३९१-३९३. वर्धन आनोल्लङ्घित वैदिक
छंदविश्लेषण व त्याचा ना. ग. जोशीकृत पुरस्कार ३९३-३९४. नाट्यशास्त्रमूचा काळ
व त्याच्या उपलब्ध आवृत्ती ३९४. मुळे व कैलासचंद्र देव यांच्या पुस्तकांमधील अपूर्णता
३९५. नाट्यशास्त्रममधील लयतालविचारविषयक अनेक अध्याय ३९५. लय, ताल,
कला, काल, शब्द, छंद यांचा परस्परसंबंध ३९६. निबद्ध छंद व चूर्णपद ३९६. अन्तर-
मार्ग ३९७. गीतींमधील स्वरंगांची बोलवोट ३९७. जातींची लक्षणें ३९८-३९९.
लयतालानेंच बंदीष ठरते, स्वरंगतालांग जोडीनेच जातें ३९९. लयकालनिरपेक्ष स्वराला
अस्तित्वच अशक्य ३९९. वर्णालंकारांमधील लयांगें ३९९-४००. वाद्यवादानांतील
'वृत्ती' व लयभाग ४००. सारांश. 'भरताचें तालविधान दुर्बोध' अशी समजूत कां ?
४००-४०१. बायें, त्याचे बोल, वाक्करणें, वादनमार्ग, प्रकार, योग, प्रहार, पाणी व
यती ४०१-४०२. कुतप. त्यांतील तालवादानाच्या अठरा जाती ४०२-४०३. टाळी
ही गौणच !! ४०३. मार्गतालांचा यथाक्षर व्यवहार; तिखतत्वांचीं मिश्रणें व परस्पर-
रूपान्तरें ४०३-४०५. कलाविधि व कला ४०५. कलाविधि, मार्ग, कला, लघूपाय
यांचें विवरण. केवळ टाळीकडे लक्ष दिल्यामुळें भासणारी 'दुर्बोधता' ४०५-४०८. कलां-
बद्दल लेखकाचा तर्क. अभिनवगुप्ताचें त्याबद्दल विवरणः पातांमधील विराम, लघूर्ची वेग-
वेगळीं कलामानें. लघु हाच गुरुरूप धारण करूं शकतो. नाना प्रकारांचीं कलामानें ४०८-
४०९. विवरणांत संश्रम कशानें ?— धागा दर्शनांतील अणुवादामध्येः दृश्यगुक्तीमां-
सेच्या आधारें अभिनवगुप्ताच्या 'गुरुरेव कला' या विधानाबद्दलचा लेखकाचा खुलासा;
प्रचलित अर्थ चुकीचा. कलाविधिरहस्य ४१०-४११. छंदग्रंथांत विधि आणि प्रस्तर
फार — शास्त्रविचार कमी. न्हवोच्चारधारित आणि मात्राऽधारित कलाविचार ४११.
संस्कृत भाषेंतील व्यंजनबाहुल्य, द्राविड भाषांशी तुलना ४११-४१२. दत्तिलम्, संगीत-
मेरु; मानसोल्लास; संगीतचूडामणि; संगीतसुधाकर; संगीतरत्नाकर; ४१२. संगीत-
रत्नाकराला वैचारिक महत्त्व फारसें नाहीं. त्यांतील तालविधान बहुतांशी नाट्यशास्त्रम्-
ब्रह्मदेशी परंपरेचेंच ४१३-४१४. चौदाव्या क्रिस्तीशतकांतील संगीतशिरोमणि हा 'उत्तरे-
कडचा मुमुलमानी' ग्रंथ व संगीतराजः हा उत्तरेकडचा 'हिंदु' ग्रंथ ४१४-४१५. क्रिस्तीशक
१४०० नंतरच्या संस्कृत संगीतग्रंथांची वास्तविक लायकी किती ? ४१५. संगीतसार.

चचकार व परमलु. तबल्याचा उल्लेख एकाहि परंपरामान्य संस्कृतप्राकृत ग्रंथांत नाही. संगीतसारावद्दल ऐतिहासिक शक्याशक्यतापर्याय ४१५-४१९. तबल्याच्या तथाकथित उत्पत्तिवद्दल साधार तर्कविवेक ४२१. इस्लाम व संगीत: हदीस, अबूम, क्रियास, राय, इस्तिस्नॉव, इस्तिस्ना; उर्फ, एल्यास. हराम, मकू; जाइझ, मुबाद्, मन्तूच, मस्तहब. सूफी संगीतज्ञ साधुसंत ४२१. भारतीय संगीतांत मोडतोड फक्त मुसलमानांनी केली असें नाही आणि हिंदूंनी केली नाही असेंहि नाही; परंपरा अखंडच आहे. 'दक्षिणोत्तर भेद' असिद्ध ठरतो. अजाणता होणारी शास्त्रभ्रष्टता ४२१-४२२. तबल्यावद्दल लेखकाचा तर्कनिष्कर्ष. भाटचारण, धारी हा वर्ग मुसलमीनांतहि अलगच राहिला; त्याचे परिणाम. 'घराणें' शास्त्र-दृष्ट्या महत्त्वाचें नव्हे ४२२-४२३. तबल्याचे बाज ४२३. द्राविड परंपरा अगदी मुळांत कशीहि असो, ती नाट्यशास्त्रम्-परंपरेंतच सामावली. आपामेदाचे परिणाम. ४२३-४२४ आपल्या लयतालविचारांतील गोंधळाचें निराकरण हा लेखकाचा हेतु ४२४.

१७. तालविवेक

पृष्ठे ४२५-५०२

'विवेक' कल्पना ४२५.

अ) ठेके आणि ध्रुपदादि गायनप्रकार.

प्रबंध, ध्रुपद, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, होरी यांजवद्दलच्या प्रचलित रूढ कल्पना ४२५-४२६. प्रस्तुत लेखकाच्या विचाराची पार्श्वभूमी: प्रामाण्य कशावरून ठरते? आणि प्रचलित रूढ मतांमध्ये निराधार किंवा असिद्ध काय? ४२६-४२८. प्रबंधचर्चा: जे जे बांधलेले ते ते प्रबंध. चतुरंग हा केवळ एक प्रबंधकार ४२८-४२९. ध्रुपदचर्चा. शृंगार ध्रुपदाला वर्ज्य नाही; नोमतोम् हें ध्रुपदांत अवश्य नव्हे. अस्ताई-अंतरा-संचारी-आभोग यांजवद्दलची रूढ कल्पना पद्य(कविता)रचनेला धरून आहे. अस्ताई-भोग-आभोग-संचारी-अंतरा यांजवद्दलचें काहीं बुद्दुर्गाचें मत गानदृष्टिचें आहे. हे भाग केवळ ध्रुपदांचेच असें नव्हे 'प्रकार' शब्द केवळ स्थूलच. फॉर्म ('आकृतिबंध') इत्यादीहि तसेच. 'गीति-रीति-वृत्ति-प्रवृत्ति' या प्राचीन भाषेनेच व दृष्टिनेच विचार ठीक होऊं शकतो. ध्रुपदाची वस्तुनिष्ठ चर्चा फक्त जडणघडणीवरूनच करता येईल. ठेक्यांची चर्चा हें त्याचें एक साधन ४३०-४३१. ख्याल, टप्पा, ठुमरी, होरी यांचा तार्किक विचार लयतालांच्या परीक्षेनेच होतो ४३२-३३.

आ) ठेके आणि छंद.

साहित्य आणि वाङ्मय. साधनांचा विचारावर परिणाम. छपाईच्या प्रसाराचा आचार-विचारांवर परिणाम: 'लिपि'वर भर ४३३-४३४. साहित्यिकांची ईश्वरीत्न उसनवारी ४३२. पटवर्धनांच्या मतांतील दोष ४३४-४३७. 'छांदस्' रचना ही कल्पना, हा शब्द, मुळांतच दुष्ट ४३७-४३८. ना. ग. जोशी यांच्या मतांतील दोष ४३८-४४०. ध्रुपदादिकांच्या चर्चेत 'ऐतिहासिक' पुरावा नाही; लयतालविलेप्रण-म्हणून ठेक्यांची तपासणी-हेंच साधन महत्त्वाचें ४४०-४४३.

इ) आरबी-ईरानी संसर्गाबाबद्द तर्कविचार.

अवेस्तन्-फार्सी-आरबी-तुर्की-उर्दू. त्यांतील कांहीं उच्चारवैशिष्ट्ये ४४३-४४४. उच्चार-वैशिष्ट्यांमुळे अंगभेदपद्धतिहि विशिष्ट ४४४-४४५. फार्सीउर्दू लघुगुरुभेद व मात्रामापन हे 'आपल्या'हून वेगळे ४४५-४४६. फार्सी छंदपद्धतिची चोटक ओळख ४४६-४४८. संसर्गांमुळे आपणांकडे दोन दृष्टी, दोन विचारकल्पनाप्रवाह, आले असावे ४४८-४५०.

ई) संस्कारसंकराचा एक संभाव्य परिणाम: एक तर्क.

तबला, बोल, ठेके व परिभाषा यांजवढल अंदाज बांधण्याची दिशा ४५०-४५१. अंदाजाची पूर्वतयारी-तीन मुद्दे:

१) भाषेतील उच्चार: 'प्रमाण' भाषा

पाणिनिपरंपरेचा उच्चारविचार शास्त्रशुद्ध परंतु अपुरा. नवे वैज्ञानिक पाश्चिमात्य विचार: त्यांतील देशकालसमाजपरिस्थितिच्या परिणामांजवढलचा विचार महत्त्वाचा ४५१-४५२.

२) उच्चारशिक्षा: भौतिक विचार

शरीरानुगामी नादध्वनिविचार व वर्णव्यवस्था ४५३. पार्थिव कंपनाधारित प्रायोगिक विज्ञान आणि श्रवणविषयक प्रायोगिक शास्त्र ४५३-४५६. 'स्पीच रेकॉग्निशन' (=रुतबोध) बद्दलचे प्रयोग ४५६-४५८. 'इण्ट्रोस्पेक्टिव्ह' (=स्वलक्षी) पद्धति ४५८.

३) लयमानाचें प्रमाणगमक कसे ठरवावें ?

वर्ण, पद, शब्द, संकेत व अर्थ; त्यांचा क्रम; त्यांचा नादभेदार्थी संबंध. त्यांची कर्णप्रतीति. प्रतितिच्या मुळाशी संस्कारवळण. प्रतीति व्यक्तिपरत्वे वेगळी होऊ शकते ४५८-४५९. शास्त्रज्ञ-साधे कलावंत-विशेष अभ्यास नसलेले, यांच्या लयांगप्रतीतिमध्ये व लयांगवर्णनांत फरक असू शकेल. त्यानुसार त्यांची त्यांची वेगवेगळी परिभाषा ४५९-४६०. अंगखंडांची चिकित्सा ४६०-४६२. देशी ठेक्यांचें परीक्षण आणि त्यावरून केलेला संस्कारसंकराच्या परिणामाचा अंदाज ४६२-४६५. मूळ भारतीय परंपरेच्या व 'द्राविड' पद्धतिच्या मोजणीतहि कलाविधि अटळ ४६५-४६७. आधुनिक मराठी छंदविवेचकांचा मुख्य प्रमाद व त्याचें कारण ५६७-५६८.

उ) प्रमाणबद्धतेच्या कल्पनांची परीक्षा.

गद्यापासून गानापर्यंतची जी ध्वनिक्रमश्रेणी, तिच्यातील व्यवच्छेदक लक्षण म्हणजे लय नव्हे तर लयाची कमीअधिक प्रमाणबद्धता ४६९. मुख्य आणि गौण लय ४७०. स्वरत्वभेद कर्मांतकमी परंतु आवश्यक असा किती झाला की गेयता येते ? लेखकाचा आढावा ४७०-४७१. चूर्णपद व गाथा; मंत्र व जप ४७१-४७२. पद्यलक्षणें व मात्रा-नियमन ४७२-४७३.

ऊ) प्रमाणबद्धता व रंजकता.

या विषयाबद्दल सावध असावे ४७४. चित्तबुद्धिव्यापार व रंजकता. यांत मात्रास्पर्श, व्यक्तिभेद, इत्यादींचें महत्त्व. निश्चित विधानें करणें कठिण. गृहीतकल्पना अतिशय, त्यापैकीं कांहीं ग्राह्य मानतात ४७४. रंजक-द्वय-रोचक वस्तूंचीं कांहीं लक्षणे—१) एकजिनसीपणा. टीका. २) व्यवस्थानियमनासहित वैविध्य: घटकांची समप्रमाण-संगति, त्यांचा परस्परतुल्यभाव, त्यांमधील वैलक्षण्य व्यतिरेक—व्यत्यय, त्यांत होणारी अखंडताप्रतीति. टीका. ३) वस्तुकार्यप्रयोजन. टीका. ४) या सर्वांत तारतम्य. ५) स्पष्टप्रतीति: मुख्य-गौण या भेदाची स्पष्टता. ६) गौण घटकांमधीलहि प्रमाणबद्धता ७) शैली. शैलीचा 'व्यापारधंदा.' शैलीचीं आवश्यक पथ्ये. 'नवी' शैली कशामुळें येते? समाजजीवन व त्याची गतिमानता यांचा शैलीच्या 'स्वीकारा'वर परिणाम. ४७४-४७८. श्रवण घडतें तेव्हां काय होतें? भौतिक सिद्धान्त: श्रवणासहित इतर इंद्रियव्यापारहि होतात; श्रवणसंस्कार व स्मृतिसंग्रह यांची परस्परक्रिया घडते ४७८-४७९. स्मृतिविषयक प्रायोगिक निष्कर्ष. स्मृतिसंग्रहव्यवस्था व अनुभूतीचा 'अर्थभाव' म्हणजे अमुकत्व, घाट-मांड-संघात-संहति. 'गेष्टाल्ट' कल्पना ४७९-४८१.

ए) गेष्टाल्टकल्पना.

गेष्टाल्टकल्पनेच्या मर्यादा. गेष्टाल्टचीं लक्षणे: संहतिबल, पिधानबल, आशयघनता. मुख्य आणि गौण. विपरीतप्रतीति (विपर्यय) ४८१-४८३. फोर्गेष्टाल्ट आणि एण्ड्रगेष्टाल्ट; 'क्रमजनितसंस्कारविशेष:' ४८३. एण्ट्रॉपी, म्हणजे बाह्यक्रियेसाठी अनुपलब्धि, ही उच्चार-क्रमांत कशी वाढत जाते? ४८३-४८३. कॉम्प्युनिकेशन थियरी व इन्फॉर्मेशन थियरी यांबद्दलचा धोक्याचा इबारा: शब्दपाणिडल्याचे दाखले. मंगरूळकरांचा 'अपेक्षापूर्ति-अपेक्षामंग,' मर्देकरांचें लय'तत्व' व त्याचा 'संगम-विरोध-समतोल,' देशपांड्यांचें 'उत्कण्ठन-विसर्जन'; यांजवर टीका ४८४-४८६. विज्ञानाबद्दलचे अडाणी गैरसमज, आणि अडाणी 'विज्ञान'पंडित ४८६-४८७. जो विषयच धूसर, ज्यांतील भाषाच संदिग्ध, त्यांतील कित्येक मतविचार त्याज्यच असेंहि म्हणतां येत नाही. लेखकाची सावध भाषा-प्रयोगवृत्ति ४८७.

ए) आवर्तन आणि सम; ठेका आणि अवसान.

सम व अवसान यांना महत्त्व कशामुळें, कसें आणि किती?—सम ही केवळ गणितदृष्टिची. 'अवसानीं आघात' हा नियम नव्हे ४८७-४८८. छंदचरण आघातानेंच सुरू व्हावा-होतो असें नाही; अनागतग्रहाचीं पद्य, गीतगान व तालवादन यांमधील विविध उदाहरणें ४८८-४९०. अवसानीं न्यास येतो; अवसानाकडे चित्त 'धावतें.' अवसान स्पष्टनिर्दिष्ट होतें. अवसानमात्रेचा उच्चार पूर्णमात्रिक होतो, दीर्घ भासतो. अवसानीं शब्द बहुधा संपत नाही, तर एकतर सुरू होतो अथवा त्याचा त्याक्षणी मंग होतो म्हणजे यतिमंग होतो.

अवसान जणू अतीत-अनागतांचा संधि. अवसान आणि 'आमद्' (=आगमन). अव-
सान म्हणजे जणू ध्वनिक्रमाची 'अपरिहार्य नियति' ४९०-४९१.

ओ) आवर्तनकल्पना कोठवर टिकते ?

छंदांतील अनागतग्रह. चरण व ठेका. दोन चरणांमधील विराम अथवा पूरक आलाप,
आणि ठेका. दोन चरणांमधील अखंडताप्रतीतिकारक उच्चार, आणि त्याला जुळता ठेका
४९१-४९३. तिहाया, मोहरे, परणे, यांत ठेक्याचें काय होतें ? उदाहरण-चार धा चा
तीन दमांचा तीन तालाच्या दहा आवर्तनांचा चक्ररदार: त्यांतील विविधांगी प्रमाणबद्धता
आणि नानाविध आवर्तनघटक ४९३-४९६. 'चित्रबंध' हे दृष्टिला समजण्यास सोपे;
ध्वनिक्रम गतिमान असल्यामुळे 'ध्वनिक्रमबंध' कानांना आकळणें कठिण-कष्टसाध्य.
चक्ररदारांतील मुख्य-गौण लयांची अदलाबदल. कर्णप्रतीति व गणिताची चौकट. बुद्धि-
क्रीडेची न्यूनाधिक सुकरता आणि रंजकता; यांत व्यक्तिप्रकृतिप्रवृत्तिभेद. 'आवर्तन' हे
तालाच्या दहा प्राणांपैकी कां गणिलेलें नाहीं ? ४९६-४९७.

औ) अपूर्णमात्रिक ठेके.

वादविधान. वादाचें वास्तविक स्वरूप व त्याची सोदाहरण परीक्षा. वाद शुष्कच ठरतो
कारण व्यवहार अपूर्णमात्रिक कर्णप्रतीतिचा होत नाहीं ४९७-४९८.

'तालविवेकां'तील काहीं मुख्य मुद्यांची उजळणी ४९८-५०२.

१८. उपसंहार

पृष्ठे ५०३-५०७

लेखकाच्या निष्ठांचा पुनरुच्चार ५०३-५०४. भारतीय संगीताचा शास्त्रतर्कविचार अमि-
नवगुप्तानंतरच्या हजार वर्षांत झालाच नाहीं ५०४-५०५. 'लयतालविचारा'चें कारण,
धोरण व सूत्र ५०५-५०६. विचारक्षेत्र वाढतें तसें अज्ञानहि अधिकाधिक स्पष्ट होतें,
आणि हे स्पष्ट होणें हा फायदाच ५०६. आनंदानुभूति व सौंदर्यप्रतीति हीं शब्दातीत
आहेत ५०७.

अनुबंध १ : लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान

पृष्ठे ५०८-५३१.

या अनुबंधाचें प्रयोजन : साहित्यिक 'सौंदर्यशास्त्री' लेखकांच्या इंग्रजी उसनवारीच्या
शब्दपांडित्याचा संगीतछंदचिकित्सेवरील वाढता प्रभाव ५०८. लय शब्द पुष्टिंगीच
आहे; हिंदी भाषेतील लिंगभेद शिथिल आहे; साहित्यिकांचा 'पुष्टिंगी लय-स्त्रीलिंगी लय'
हा भेद शुष्क आहे ५०८-५०९. साहित्यिकांची लयाची 'व्याख्या' (१) ५०९.
लयाचा कोशार्थ-मुख्यार्थगौणार्थचिकित्सा ५०९-५१०. विलीनत्व आणि कालाधिष्ठान
हे आवश्यक ५११-५१३. केवळ प्रमाणबद्धता म्हणजे लय नव्हे; केवळ परस्परन्यास
म्हणजे लय नव्हे; केवळ मांडणी म्हणजे लय नव्हे; विविध धर्मीचा क्रम म्हणजे लय नव्हे
५१३-५१४. लयक्रमांतील 'धर्मी' सातत्याने एकच असतो. ५१४. (कालवशात्)

विलीन होणे, विराम पावणे. भौतिक डायलेक्टिक्स. सांख्यविचार. साम्यावस्था, गुणक्षोभण व गुणपरिणाम. उत्पत्ति-स्थिति-धर्मलक्षणावस्थांचा गुणपरिणाम. लय हा काल-धिष्ठित होय; स्थिरतेत लय नाही. लयवर्णनाला आकृतिची गरज नाही ५१४-५१६. लय ही अवस्था होय; 'तत्त्व' नव्हे! 'लयतत्त्व' म्हणून काहीं असलेच तर 'ज्यास उत्पत्ति त्यास लय' ही कल्पना, एवढेच! ५१६. अमरकोशातील लयव्याख्या. संगीतग्रंथांतील लयव्याख्या ५१६-५१७. संगीतांतील 'क्रिया' कोणती व 'साम्यावस्था' कोणती? -शारीरिक हालचालींमधील शरीराची अंतर्बाह्य साम्यावस्था. ध्वनिचा भारतीय परंपरेचा विचार: परा-पश्यन्ती-मध्यमा-वैखरी वाणी, नादबिंदु; आहत-अनाहत नाद. ध्वनिक्रियेची साम्यावस्था अनाहतांत. या विचाराचा व्यावहारिक उपयोग मर्यादित ५१७-५२१. लयव्याख्येबद्दल एक सांप्रदायिक मत निष्फळ ५२१-५२२. व्यावहारिक दृष्टिने विराम पावणे व विलीन होणे या अर्थाचा समन्वय ५२२-५२३. संगीतांत लय=लयमान ही लक्षणा होते ५२३. द्रुतादि लयप्रकार; या → यति (पुंलिंगी) आणि यम् → यति (स्त्रीलिंगी); लिंगसंकराचे एक संभाव्य कारण ५२३. मात्रा, लघु, मार्ग व यति ५२४. परिभाषेबद्दल महत्त्वाचा इपारा ५२४. ध्वनिक्रियेच्या मापनामध्ये एकमान कोणते ठरवावे? संगीतांतील एकमानाच्या व्यावहारिक मर्यादा; श्रुति व स्वर, वर्ण व अक्षर; कला व मात्रा; मात्रा या एकमानाची सिद्धि ५२४-५२६. स्वरांगलयाचे द्विधाराप. छंदांतील विचार. लघु आणि मात्रा यांत कोठेहि टाळी वगैरे आघातांचा संबंध नाही ५२७. हस्तक्रियेतील लयमान. लघु शब्द द्वयर्थी कसा? ऐतिहासिक अवलोकन ५२८-५२९. १ लघु=४ मात्रा या आढाख्याबद्दल लेखकाचा अंदाज ५२९-५३०. समक्षण, यतिक्षण, उत्पत्तिक्षण येथील विशेषनादभेदप्रतीति. त्या विशेषप्रतीतिचीं नानाविध कारणे लक्षणे. 'धा,' तुटक आवाज, आघात यांमुळे होणारी प्रतीति सामान्य बहुजनानां दीर्घकाल व स्पष्ट जाणवते, म्हणून अशा आवाजांकडे लक्ष ५३०. याबद्दलचे मतभेद व वाद अकारण आणि शुष्क आहेत ५३०. 'व्याख्यान' म्हणजे काय? ५३०.

टीकाटिप्पणी : अनुबंध १

पृष्ठे ५२२-५३९

(२०) एफ्लेक्स आणि ल्येनिन यांची विवरणे ५३३. (२३) सृष्टिच्या 'अध्यक्षा'ला सुरुवात वगैरे शब्दच अर्थशून्य ५३३. (२९) काल हे कारण की नव्हे? श्वेताश्वरोप-निषद; सांख्यकारिका; टिळक; तनसुखराम व हरदत्त शर्मा; उदयवीरशास्त्री; द. बा. जोग ५३४. (३०) 'अभावा'चे प्रकार. 'स्थात्'चे प्रकार; कॉम्प्यूटर्समधील गेट्स ५३४-५३५. (३१) प्रारंभावस्था सोडल्यास काल हा कारकच ५३५. (३४) अंतःकरण, चित्त, बुद्धि, मन या परिभाषेचा या पुस्तकांतील उपयोग ५३६. (३८) 'स्फोट' शब्दाचा यौगिकार्थ व लौकिकार्थ ५३७. (३९) परावाणीचा विचार विज्ञानबाह्य ५३७. (४७) लयलक्षणेबद्दल खेद ५३७. (४८) अविद्या, अस्मिता, राग, द्वेष, अभिनिवेश; क्लेश, भावना व अहंकार ५३८. (५२) भौतिक विज्ञानान्तर्गत गणित हे संगीतास कोठवर लागेल याबद्दलचे आपल्याकडील अज्ञान ५३८. (५५) श्रुति शब्दाचे चार अर्थ ५३८. (६६)

मापनपद्धतिच्या विचारांचे आणि प्रक्रियेचे महत्त्व जाणणे हेच 'क्वांटम् मेक्यानिक्स' इत्यादि शाखांचे मूल ५३९.

अनुबंध २ : पाश्चिमात्यांची 'रिद्म' कल्पना

पृष्ठे ५४०-५६४.

या अनुबंधाची आवश्यकता ५४०. 'पाश्चिमात्य' शब्दाची व्याप्ति ५४०. ग्रीक 'हेओस्' व लाटिन 'रुधोस्' ५४०. ग्रीक संगीताचे स्वरूप : छंदानुसारी गीते, वर्ण, वाद्ये, स्वरविचार, गायनांतील खोरास् ५४०-५४२. लौकिक/धार्मिक आणि विखुरलेले/संघटित संगीतः क्रिस्तीधर्माचा प्रभाव ५४२. पाश्चिमात्य संगीताबद्दलच्या आपणांकडील कल्पना ५४२. केवळ शब्दाला शब्द ठेवून भाषान्तराचा उपयोग नाही ५४२. मोनोफोनी, होमोफोनी, मोनोडी ५४२. मेलडी. मेलडीची लक्षणे: रिद्म, डायमेन्शन, रजिस्टर, रेंज, डिरेक्शन, प्रोग्रेशन ५४२-५४४. ट्यून (एयूर), मेलडिक लाइन, मोतीफ, लाइटमोतीफ, थीम ५४४. रिद्म ही केवळ तुटक आघातांवरूनच ठरवतात ५४५. क्रिस्तीशक २०० नंतरचे मुख्य फरक ५४५-५४६. क्रिस्ती मंदिरांतील लिटर्जी गायन. हिम्नोडी, अँग्लिफोनी, काण्टुस प्लानुस् (प्लेन्सांग), सामोडी, मेलिज़मा व ज्यूबिलुस, त्रोपे ५४६. डियाफोनी-डिस्कांट-ऑर्गानुम्, सिंपल, कॉम्पोझिट व म्ली ऑर्गानुम् ५४७. सिंगिंग इन थर्ड्स ५४७. पॉलिफोनी रंजक वाटणे हे भारतीयांना कष्टसाध्यच ५४७-५४८. हार्मनी: डायड, ट्रियाड (ट्रायाड) व कौर्ड. मेजर-माय्नर ट्रायाड्स व त्यांची आलटापालट. सेव्हन्थ, नाइन्थ, एलेव्हन्थ वगैरे कौर्ड्स. एकेका कौर्डमध्ये स्वरांना 'क्रम' असा असणे अशक्यच. ब्रोक्न कौर्ड ५४८-५५१. स्वरपरिभाषा ५५१. कॉन्सोनण्ट व डिस्सोनण्ट ही कल्पना हार्मनीमध्ये वादीसंवादीशी तुल्य नव्हे ५५१. कौर्ड कन्स्ट्रक्शन व कौर्ड प्रोग्रेशन. कौर्ड प्रोग्रेशनमध्ये रेंज, डिरेक्शन, रजिस्टर, यांचा विचार येतोच. सिंपल-कॉम्प्लेक्स, कॉन्सोनंट-डिस्सोनंट इत्यादि हार्मनी-प्रकार ५५१-५५२. शार्प-फ्लॅट, डियाटोनिक-क्रोमॅटिक, मेजर-माय्नर हे स्वरत्वभेद व त्यांमुळे सप्तकभेद. परिणामी त्यांची वेगवेगळी हार्मनी ५५२-५५३. टोनेलिटी. की-फीलिंग. मॉड्युलेशन. पॉलिटोनेलिटी व आ-टोनेलिटी ५५३-५५४. सोनोरिटी. रिच व पुअर सोनोरिटी. सोनोरिटीचे मुख्य घटक-पार्ट्सची संख्या व रजिस्टर ५५४. टेक्स्चर: मोनो-फोनिक, होमोफोनिक, पॉलिफोनिक, कौण्ट्रापुण्टल, नॉन्मेलडिक. ५५४-५५५. थिक् व थिन् टेक्स्चर. सोनोरिटीचा टेक्स्चरवर परिणाम ५५५. नादवलभेद-स्फोर्सान्दोपासून पिया-निस्सीमोपर्यंत; क्रेशेन्दो व डिमिनुएन्दो. व्हॉल्यूम ५५५-५५६. टेम्पो-प्रेस्तोपासून लार्गेपर्यंत. आक्सिलरान्दो व रितार्दान्दो ५५६. स्वरांगभाषा व लिपिचिह्ने-ब्रेव्ह पासून डेमिसेमिब्रेव्ह-व्हरपर्यंत. दीडपट लयांगे. स्तकात्तो. तिखादि लयभाग. स्वरांलंकारांची चिह्ने ५५६-५५८. बार, मेझर, टाइम् सिग्नेचर. नाचांतील मीटर. बीट व डाउनबीट ५५८-५५९. रिद्म ही केवळ बीटवर आधारिलेली संकुचित कल्पना आहे! रिद्म म्हणजे टेम्पो नव्हे, मीटर नव्हे. रिद्म म्हणजे आपला लय नव्हे, अंगखंडजातिगतियुक्त आवर्तनधर्मी ताल नव्हे, करतल-प्रतिष्ठित ताल नव्हे! ५५९. रिद्मचे प्रकार: स्ट्रॉग्-बुईक्, रेग्युलर-इर्रेग्युलर, सिंपल-कॉम्प्लेक्स; सिंकोपेशन आणि जाझ ५५९-५६०. रिद्म ही आघातांवरून ठरली तरी

म्हणजे दीर्घते आणि मीटर-मेशर ही अटळच आहेत म्हणून विचारसंभ्रम होतो. त्याचा परिहार करण्यासाठी कल्पनाः स्ट्रेस व ॲक्सेंट, दोन्ही कल्पना संदिग्ध. हा सर्व विचार शब्दबुद्ध-तर्कबुद्ध होतो व विचारांतील आपत्तिचा परिहार होतच नाही ५६०-५६१. मेलडीचे महत्त्व क्रिस्तीशक ८०० नंतर फारसे राहिले नाही; संगीताचा पसारा वाढला परंतु तर्कचिकित्सा वेळोवेळी होत गेली नाही. रुझॉस शब्द जाऊन रिदम शब्द इंग्रजीत आला. व रिदम ही संकुचित कल्पना उरली ५६१. पाश्चिमात्यांच्या आधुनिक संगीतविचाराची दिशा : डायनामिक्स आणि फॉर्म. डायनामिक्सचा विचार महत्त्वाचा; डायनामिक्समधील घटकक्रिया, फॉर्म मधील घटक, या कल्पनाविचारांतहि अफाट विस्तार व गुंतागुंत सुरुवातीपासूनच येते, कारण संगीतच अवाढव्य ऐसपैस झाले आहे; म्हणून डायनामिक्सचा विचार मुख्याख्यात झालेला नाही आणि शिवाय परिभाषाहि गचाळच राहिली आहे. ५६१-५६३. या सर्व आधुनिक मथनांतील आपणांस जे स्पष्ट, उपकारक, तेवढेच ग्राह्य. त्यांत इष्ट तो फेरफार करून आपल्या परंपरापरिभाषेत ते बसवणे हे इष्ट व योग्य, तसे करण्याचा लेखकाचा पुस्तकांत प्रयत्न ५६३-५६४.

टीकाटिप्पणी : अनुबंध २

पृष्ठे ५६५-५७६

(४) ईथॉस व पार्थॉस. 'शास्त्रीय संगीत' ही भाषा वेढगळ ५६५-५६६. (७) चर्च-विचारांचा पाश्चिमात्य विचारवंतांवर प्रभाव व त्यांतील प्रचारकांचा भारतीयांचा विचार-पद्धतिवर परिणाम ५६६. (१२) पांढरी एक पट्टी काय कंपट्टुतिची ५६७. (१५) रजिस्टरचे भेद, कंठनादधर्मः कोलोरानूरा, ड्रामॅटिक, लिरिक, स्ट्राफुलिपिचे वर्णन ५६७-५६९. (१८) नोटक ऐतिहासिक अवलोकन ५६९-५७१. (१९) चर्च म्हणजे धर्मसंघटना व तिची सत्ता, चर्चसत्ता ब्राह्मणवचस्वाशी तुल्य नाही ५६१. (२३) पॉलिफोनीची साधीसोपी लिपिवद्ध उदाहरणे. होमोफोनी, पॉलिफोनी. साधा रोंन्दो; रोंन्दोचे प्रकारः कॅनन, इन्व्हर्शन, कांक्टिसा, रीट्रोग्रेड मोशन, फ्यूग. कोराल प्रेल्ड. मोते (motet). मास ५७१-५७४. (२९) स्ट्रिंग्ज, टिपानी, वुडवुइंड, ब्रास, पॅर्कशन व की-बोर्ड वाद्ये म्हणजे काय ? ५७६.

यैर्यैः श्रमैर्विरचितं लयतालभाष्यम्,
तेषां अभिज्ञ इह कः परमात्मनोऽन्यः ?
इत्थं विचिन्त्य, जगदीश, तवैव तुष्ट्यै
सर्वज्ञ, ते चरणयोर्निहितं मया तत्.

१. उपक्रम

“ओते पुसती, काये ग्रंथ ? काय अर्थ बोलिला जी येथ ?” या प्रश्नाचे उत्तर पुस्तकाच्या सुरुवातीस म्हणजे उपक्रमांत^१ द्यावे अशी रीत आहे. पुस्तकांत कांहीं नवीन आहे कीं काय, निदान ते नवीन प्रकारे तरी लिहिले आहे काय, याचे दिग्दर्शन — म्हणजे पुस्तकाच्या अपूर्वतेचा उल्लेख; त्याचप्रमाणे पुस्तक वाचून वाचकाच्या पदरीं शेवटीं काय फल पडावे अशी अपेक्षा केलेली आहे, याचाहि उल्लेख पुस्तकाच्या सुरुवातीसच होणे इष्ट असते. श्री. वामनराव देशपांडे यांनीं आपल्या प्रस्तावनेत या तिन्ही पुस्तकलक्षणांचा — लिगांचा — ऊहापोह करण्याचे योजिले आहे, म्हणून त्यांची चर्चा येथे करण्याची जरूर नाही. तरीहि कांहीं विचार लेखकाने स्वतः व स्वतःच्याच भाषेत सुरुवातीस मांडणे इष्ट आणि सोईचे असते.

वाचकांस प्रथम विनंति अशी कीं, लेखक कोण आहे आणि त्याला लिहिण्याचा अधिकार काय, याकडे कृपा करून पाहूं नये. लेखक अनधिकारीच आहे, आणि तो अनधिकारी कसा, कोणत्या बाबतींत, किती आहे हेहि त्याला स्वतःला पूर्णपणे माहीत आहे. शिवाय तो वाचकांस व संगीतरसिकांस अज्ञात आहे आणि अज्ञातच राहूं इच्छितो; “बरे जाले देवा, कुणवी जालो; नाही तर दमैं असतो मेलों” ही कृतज्ञ जाणीव कायम ठेविण्याची त्याची इच्छा आहे. आपण पुस्तकरूपाने कांहीं लिहूं व ते प्रसिद्ध होईल याची त्याला कधीं कल्पना नव्हती, आणि पूर्वा-युष्यांत या प्रकारचे प्रसंग आलेले त्यानें दळिले. स्वतःचे विचार स्पष्ट व्हावे, त्यांतील त्रुटि व अपूर्णता दूर व्हावी, चुका व विसंगति स्पष्ट व्हावी, यांसाठीं जवळ असलेल्या नोंदींपैकीं कांहीं सुसंगतपणे लिहून त्यानें कांहीं टिपणे केली होती; त्यांपैकीं संगीतविषयक कांहीं टिपणांचा भाग त्याच्या स्नेह्यांच्या हातीं लागला व त्यांस पुस्तकरूप मिळावे असा त्यांनीं आग्रह धरिला. त्यांपैकीं श्री. वामनराव देशपांडे यांनीं तर जवळजवळ प्रेमाचा हट्टच करून धरणे धरिले व पुस्तकप्रसिद्धिची वाटहि मोकळी करून दिली; तेव्हां हे पुस्तक झाले, असा इतिहास आहे. आतां वाचकांवर जो कांहीं कमीअधिक अत्याचार होईल त्याचे घनौ वामनरावच; “इदं न मम”.

“यशसे, अर्थकृते” अशा प्रवृत्तीतून पुस्तकाचा जन्म झालेला नाही; स्नेह्यांचा आग्रह पटण्याचे मुख्य कारण असे कीं यांत जी चर्चा ज्या दृष्टिकोणांतून केलेली आहे ती चर्चा व तो दृष्टिकोण बहुसंख्यांच्या समोर कोणीतरी ठेवावयास हवाच हवा, अशी लेखकाची श्रद्धा होती आणि आहे. प्रत्यक्ष या पुस्तकांत अनेक महादोष आहेत व जाणीवेंत नसलेले असे आणखीहि कित्येक असतील. माहिती संपूर्ण नाही, कित्येक ठिकाणीं अज्ञानाने, अनधिकारामुळे किंवा अनवधानाने चुकीचीहि असेल; उपपत्तिमध्ये तर्कदोष, विसंगति, एकांगीपणा हेहि पूर्णपणे दळितां आले नाही; चर्चेमध्ये संदिग्धता, अर्धवटपणा, कोठे अधिक तर कोठे—आणि कदाचित् महत्त्वाच्या ठिकाणीं—न्यूनता, पाल्हाळ, पुनरुक्ति हे प्रकार राहिलेच आहेत;

भाषा छिष्ट आणि बोजड आहे. यांपैकीं कित्येक दोष अपरिहार्य आहेत कारण ते लेखकाच्या पिढाचे, त्यावर झालेल्या संस्कारांचे आणि त्याला आलेल्या अनुभवाचे परिणाम आहेत व त्यांस इलाज नाही. तरीहि हा विषय या भूमिकेवरून मांडिला जावा अशी इच्छा कांहीं अधिकारी विद्वानांजवळ प्रदर्शित करूनहि त्यांचेकडून प्रतिसाद आला नाही म्हणून हें पुस्तक केले. झालेंच पाहिजे म्हणून केले, दुसरा कोणी पुढें होत नाही म्हणून केले, जमले तसें परंतु इमानानें केले. “न हि कल्याणकृतकश्चिदुर्गतिं तात गच्छति” (“शुभकारी कुणी, बापा, दुर्गतीस न जातसे”) हा न्याय जर खरा असेल तर आतां कोणा विद्यावंत-क्रियावंत, शुचि-ष्मंत-श्रीमंत अशा थोर लययोग्याच्या हातून या पुस्तकविषयाचा व त्याच्या भूमिकेचा नवा अवतार यथाकाल होईल; आणि त्या, याहून सहस्रपट श्रेष्ठ अशा, ग्रंथामुळे त्याच्या वाचकांचा अतोनात फायदा होईल अशी दृढ श्रद्धा आहे.

अशी श्रद्धा होण्याचें कारण काय, आणि स्वतः पुस्तक जरी नव्हे तरी त्याचा विषय आणि विचारधोरण हें शुभकारी (कल्याणकृत) कसें, हें सांगावयास हवें. तसें जरा आढळ-णानें सांगितलें तर अधिक पटेलसें वाटतें.

कोणतेंहि संगीत ही एक स्थिरवस्तु^२ नसते, ती एक क्रियापरंपरा असते, म्हणजे स्वर, उच्चार, इत्यादि एकामागून एक होत असतात. अर्थात् संगीताच्या विचारांत सर्वाधिक महत्त्व या परंपरेला असलें पाहिजे, संगीतांतील क्रिया कालानुसार कशा एकामागून एक होत आहेत याची तपासणी महत्त्वाची मानिली पाहिजे. भाषेतहि न्हस्वदीर्घांचें महत्त्व फार असतें. उच्चार सावकाश अथवा जलद करण्याचे परिणाम वेगवेगळे होतात. तोच न्याय संगीताला लागू आहे. त्याचप्रमाणें आवाजाची (ध्वनिची) ताकद कमीजास्त करणें, एकादा उच्चार अधिक जोरदार करणें, एकादा हलुवार करणें, मध्ये कांहीं काळ थांबणें, या क्रियांसहि जसें रोज-व्यवहारांतील भाषेत महत्त्व आहे तसें संगीतांतहि आहे. याशिवाय आवाजाची उंची खालीवर करणें म्हणजे वेगवेगळे स्वर लाविणें हें तर आहेच. परंतु त्या स्वरांच्याहि न्हस्वदीर्घत्वाचें फार महत्त्व आहे. या न्हस्वदीर्घत्वामुळे स्वरांचे नाना अलंकार वेगवेगळे होतात; सारंगम ही सपाट तान होऊं शकेल, घसीट होऊं शकेल किंवा मीढ होऊं शकेल; अलंकार कोणता तें रेग यांच्या कालमानावर अवलंबून राहील; पमगम ही छोटी तानहि होऊं शकेल किंवा हरकत-मुरकीहि होऊं शकेल,^३ या न्हस्वदीर्घत्वाचा, घोष-अघोषाचा, आघात-अनाघात-भेदांचा विचार मागें पडला तर संगीताचा विचार हा स्थिरवस्तुचा विचार होईल, म्हणजे त्यांत मूलभूत असाच दोष येईल.

परंतु दुर्दैवानें तसेंच होऊं लागलें आहे. “थाट”^४ व त्यांमधील अंगें (रागांगें),^५ स्वरांचे पूर्वोत्तर असे क्षेत्रभेद म्हणजे सप्तकांचीं अंगें,^६ एक वादीस्वर व त्याचा एक संवादी स्वर,^७ वल्यस्वर (विवादी), वक्रस्वरत्व,^८ ‘पकड’^९ आणि समय^{१०} यांनुसार लक्षण-युक्त असे ‘राग’ होतात ” ही भातखंडेप्रणीत कल्पना सर्वत्र प्रचलित आहे. क्रिस्ती शक १४०० नंतरच्या ग्रंथपद्धतीस अनुसरून नव्या भाषेत नवीं वर्गीकरणें करून ज्यांनीं या कल्पना प्रसृत केल्या त्या भातखंड्यांस केवळ एवढेंच अस्मिप्रेत नव्हतें हें त्यांच्या रागवर्णनांत ठिकठिकाणीं

दिसतें; 'मी हे स्वर कसे लावितों पहा', 'या स्वरांचें चलन लक्षपूर्वक पहा' असें जागजागी त्यांनीं लिहिलें आहे;^{११} अर्थात् स्वरांमधील परस्पर न्हस्वदीर्घत्व आणि त्यांची उच्चारांची मांडणी हेंच त्यांनां तेंथें तेंथें दाखवावयाचें आहे. परंतु लिपिच्या मर्यादेमुळें, दुर्बलतेनें म्हणा, तें स्पष्ट झालेलें नाहीं. जसें, 'रेरेसा, धधप, परे'^{१२} हे श्री नांवाच्या रागाचें चलन कसें तें लिहून स्पष्ट झालें नाहीं. त्यामुळें हें कालमान, आणि रागाची ओळख पटण्याचीं द्राविक स्वरवाक्ये—जसें सारेगम किंवा सामगप अथवा नीपसा इत्यादि—म्हणजे त्याच्या रागाची 'पकड', यांमध्ये गळत होते. उदाहरणार्थ; निसागमप असें असलें तरच ती भीमपलासी मानितात; त्यांत जर रे हा स्वर आला, तर तो जरी अगदीं सूक्ष्मकालिक ठेविला, तरी त्याचें नोटेसन^{१३} निसारेगमप असें होत असल्यामुळें राग भ्रष्ट झाला, वर्ज्यस्वर लाविला किंवा वर्ज्य—विवादी—स्वर लावूनहि गोडी निर्माण केली अशा तऱ्हेचीं विधानें केलीं जातात. भैरवी रागिणींत^{१४} सर्व स्वर कोमल आणि ते व्यावेच असें आहे : 'मैहर छूटा जाय'^{१५} याचें नोटेसन धनिसारेगरे-सारेसाऽ असें आहे, हें ठीक, पण त्यांतील रे इतका कमी कालमानाचा आहे कीं तें रूप धऽ साऽ गऽ साऽ, सा असेंच भासतें आणि त्यांत रे दिसत नसल्यामुळें ही रागिणी भैरवी आहे कीं नव्हे असा वाद निर्माण केला जातो. (कमानांच्या पोटांत सूक्ष्मकालिक रे आहे.)

भातखंड्यांच्या आधीं जीं पुस्तकें झालीं त्यांत ही कालदृष्टि होती. ब्रिटिश राज-वटींतील भारतीयानें केलेली प्रथम मोठी निर्मिति सुरेंद्रमोहन ठाकूर^{१६} यांची; त्यांनीं पाश्चिमात्य स्टाफ लिपि^{१७} अंगिकारिली, कारण त्यांच्या दृष्टिसमोर गोरा वाचक प्रथम होता. मराठींतील दुसरे संगीतविषयक पुस्तक, गोवर्धन छत्रेकृत गीतलिपि,^{१८} यांत स्टाफ लिपिचाच अनुकार आहे; मौलानांच्या^{१९} व पलुस्करांच्या^{२०} पहिल्या लिपींत साधारणतः स्टाफलाच पुढें ठेविलें आहे; आणि स्टाफलिपिमध्ये स्वरांचें न्हस्वदीर्घत्व स्वरचिह्नांच्या अंतर्गतच असतें. स्टाफलिपि आपल्या सारेगम पद्धतीनें वाचितां येत नाहीं हें जाणून मीनप्पा व्यंकप्पा^{२१} यांनीं प्राचीन कालमानचिह्ने स्वरांस चिकटवून आपली लिपि तयार केली, पण हा विद्वान् आज विसृत झाला आहे. कलेमंड्स व देवल^{२२} यांनींहि स्टाफाचा अवलंब केला पण तें टिकलें नाहीं. पलुस्करांची दुसरी लिपि आणि अब्दुल करीम यांची लिपि^{२३} यांत मात्र प्राचीन कालचिह्ने त्याच्या स्वरांच्या खाली आहेत, परंतु पलुस्करांच्या अनुयायांनीं त्या लिपिचा त्याग केला, व अब्दुल करीम यांच्या पुस्तकांची कोणास आठवणहि नाहीं. मुंबईच्या 'ज्ञान-प्रसारक मंडळ' व 'गायनोत्तेजक मंडळी' या जोडसंस्थांचे संस्थापक कैबुखौ नौरोजी काब्राजी व कार्यवाह धनजीभाई पटेल^{२४} इत्यादिकांनीं शेंकडों चोंपडीं प्रसिद्ध केलीं, परंतु त्यांत कालचिह्नयुक्त लिपि नाहीं. याच संस्थांचे भातखंडे हे कांहीं वर्षांनीं सभासद झाले व त्यांनां तेथून संगीत शिकावयास मिळालें व संगीतप्रचाराची स्फूर्ति मिळाली, म्हणून कीं काय, त्यांच्या लिपींत कालचिह्ने फारच स्थूलमानाचीं आहेत. भातखंडे—पद्धतिवर बरीच टीका झाली व अजून कधीं कधीं होते; तिच्यापैकीं कांहीं भाग वितंडवादी तर कांहीं भाग जशास तसें या न्यायाचा आहे, आणि कांहीं थोडा भाग योग्य आहे. परंतु त्या पद्धतींत सुटसुटीतपणा आणि लवकर समजेल अशी मांडणी हे गुण असल्यामुळें ती इतरांस मागें सारून पुढें आली व

प्रस्थापित झाली, केवळ सरकारी कृपेने नव्हे, हे नाकारण्यांत अर्थ नाही. सध्या भारतीय संगीतशास्त्र भातखंड्यांचाच टिळा लावीत आहे.

परिणामी, संगीत गतिमान आहे ही जाणीव कमी झाली आहे. गति ही तालांत अधिक चट्कन व स्पष्ट दिसते असे क्षणभर मानिले तर भातखंडे यांनी काय किंवा इतरांनी काय, तालगतिची चर्चा केलेलीच नाही. संगीतावर मराठीत झालेले तिसरे पुस्तक धारपुरेकृत तालादर्श;^{२५} त्यांत फक्त तालव्यवहार आहे. त्यानंतर आजतागायत तालव्यवहारावर शेंकडों पुस्तके झालीं, तींही फक्त व्यावहारिक म्हणजे तबला-पखवाज कसा वाजवावा याचे शिक्षण देणारी आहेत. तोच प्रकार गुजराती, हिंदी, उर्दू व बंगाली भाषांत आहे, इतर भाषांबद्दल लेखकाला माहिती नाही. तालचर्चा अशी कोठेही नाही, संगीताच्या कालगतिकडे लक्ष नाही.

आणि स्वरभाग असो की तालभाग, त्याच्या गतिचे मूलकारण व मूलमान जो लय, त्याबद्दल निश्चित विचारार्ह कल्पना हल्लीं कोठे सांपडत नाही.

उलटपक्षां, लय हा गतिसंबद्ध शब्द साहित्यिकांनीं उचलिला आहे आणि त्याच्या आधारे कला, काव्य, साहित्य, सौंदर्य, चित्र, शिल्प इत्यादि नाना विषयांचा ऊहापोह करण्यांत येत आहे. हा ऊहापोह मुळांत इंग्रजीतून उसना बेतलेला आहे आणि त्याची भिस्त 'गेष्ट्राट' म्हणजे एकजिनसीपणाचा बोध ज्या चित्तव्यापाराने होतो त्याच्या विचारावर आहे. या गेष्ट्राटच्या अभ्यासकांचे पहिले पहिले प्रयोग आकृतींच्या आधारांवरचे होते, आणि आकृति ही लिहून दाखविण्यास सोईस्कर, म्हणून गेष्ट्राटचे विवरण आकृतिच्या साहाय्याने केले गेले; तेवढेच साहित्यिकांनीं उचलिले, व संघात, संहति, समाहार, संकल, मांड, मूर्ति, रूप, ध्यान, ठणमान, समवाय इत्यादि अनेक जुने शब्द विसरले जाऊन 'आकृतिबंध' वगैरे शब्द आज प्रचारांत आले आहेत व त्यांमध्ये 'तिरकसपणा' वगैरे विशेषणांचा वापर होत आहे;^{२६} परंपरागत अलंकारशास्त्र बाजूस सारिले गेले आहे.

यामध्ये एक फारच विपरीत लक्षण दिसते. ते हें की, आपल्याकडील विद्वान लोक आपली भाषा व आपली परंपरा अधिकाधिक झपाट्याने विसरू लागले आहेत. त्यांचा विचार अधिकाधिक प्रमाणांत इंग्रजी शब्दांच्या आधाराने होऊ लागला आहे. परिणामी ते जे लिहितात ते कोणासाठीं असा प्रश्न पडतो. भारतीय मनुष्याने भारतीय विचारपरंपरा जाणून घेऊन भारतीयांसाठीं भारतीयांच्या भाषेत लिहिलेले असे हें लिखाण वाटत नाही. भारतीय रेडिओवर इंग्रजी बातम्या सांगणाऱ्यांच्या उच्चारांचे वर्णन "लाइक ॲन इण्डियन हू इज ट्राईंग टु स्पीक लाइक ॲन इंग्लिशमन हू इज ट्राईंग टु स्पीक लाइक ॲन इंडियन" (भारतीयासारखे उच्चार करू पाहणाऱ्या इंग्रजासारखे उच्चार करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या भारतीयांप्रमाणे) असे लेखक करतो; तसाच हा प्रकार झालेला आहे. आणि ही अशी भाषा व विचारपद्धति संगीतांतहि शिरलेली आहे.

याचे परिणाम दोन. ज्यांच्यासाठीं ही चर्चा ते तिच्या वाटेस जाणार नाहीत, आणि ज्यांचा संगीताशीं विशेष परिचय नाही ते मात्र या प्रकारांत अधिक उत्साहाने भाग घेणार. हे दोन्ही परिणाम नजरेस येऊं लागले आहेत.

या उत्साही लोकांची भिस्त सौंदर्यशास्त्र, मानसशास्त्र, समाजशास्त्र, मानववंशशास्त्र, तत्वज्ञान इत्यादि विषयांवर असते व ते विषय त्यांनी ईंग्रजीच्या आधारें वाचिलेले असतात. परंतु ज्यांना त्या त्या विषयाची खरोखर अधिक माहिती आहे त्यांना हें ठाऊक आहे की या प्रत्येक विषयांत गेल्या पन्नास दशर वर्षांत पाश्चिमात्यांनी फारच पुढें मजल मारिली आहे. पूर्वीच्या विचारांतील ढोबळपणा, संदिग्धपणा आतां जाणीवेंत आहे, या प्रत्येक विषयाचे नाना पोटभाग झालेले आहेत, प्रत्येक पोटभागाचा कसून वैज्ञानिक दृष्टिने अभ्यास होत आहे, प्रत्येक विधान फार जपून, विविधिपेधयुक्त मर्यादा सांगून सांभाळून, ठरलेल्या विषयमर्यादेंत ठरलेल्या परिभाषेने केले जाऊ लागले आहे; एक विषयमर्यादा दुसरीवर आक्रमण करणार नाही, व त्या दोन मर्यादा जेथें भिडतात त्या भागाचा पुन्हा याच पद्धतिने विचार होईल, याचें पथ्य व तारतम्यहि बाळगिलें जाऊ लागले आहे. सर्व विचारांचा तथाकथित विचार, सर्व ज्ञानाचें तथाकथित ज्ञान जें 'फिलॉसफी' त्याचें आतां विशेष आकर्षण राहिलें नाही, कारण फिलॉसफीहि भागशःच पाहिली जाऊ लागली आहे. परंतु आपल्याकडील त्या त्या विषयांचे जे तज्ज्ञ आहेत ते ही विचारधारा आपल्या देशी बांधवांकडे आणून पाँचविण्याच्या कामी उदासीन दिसतात. उलट जे अशा कामी उत्साही ते ईंग्रजीतील जुनाट स्थूल मारुडच अभ्यासून त्याचा भोंगळपणा इकडे आणून सोडीत आहेत, आणि तेंच प्रमाण म्हणून मानिलें जात आहे. हें संगीतांतहि आलें आहे; पाश्चिमात्य जुनाट साहित्यसंगीतमानसचर्चा अधिकाधिक प्रमाणांत आपल्या संगीतचर्चेत येत आहे.

याच प्रकाराची दुसरी बाजूहि अस्तित्वांत होती व आहे. सर्व ज्ञान मूलतः भारतीयच व तें अति-प्राचीन, आमचें संगीतच काय तें सर्वश्रेष्ठ, असे दावे हरबडी ऐकूं येतात. पण हे दावे करणारे लोक प्रत्यक्ष, सोदाहरण, निर्विवाद पुरावे देऊन आपलें मत सिद्ध करतात असें दिसत नाही. आपल्या शास्त्रविद्याकलांचा मुसलमानांनीं क्रिस्तीशक सुमारे १२०० पासून सतत व पद्धतःशीर असा नाश केला, आम्ही स्वतःच स्वतःला क्रियाहीन-बुद्धिहीन करून घेतलेच नाही हें मत अशाच पंथाचें आहे. परंतु सप्रमाण पुराव्यानिशीं संपूर्ण शोध कोणा घेतानां दिसत नाही.

पुरावा म्हणजे काय व तो गोळा कसा करावा, ग्राह्य पुराव्याचीं लक्षणें कोणतीं; त्या पुराव्याच्या आधारें विचार कसा करावा, निष्कर्ष काढितांना कोणतीं पथ्ये व तारतम्ये बाळगावीं हें विज्ञानाभ्यासांत तर प्रगतच आहे आणि क्रिस्तीशक १९२० नंतर तर फारच पुढें गेलें आहे, परंतु तो विचारप्रवाह मराठीत आणिला जात नाही; विज्ञानलेखक आतां अनेक आहेत, पण ते सर्व घटनालेखक आहेत; अणु कसा असतो, चंद्रावर कसे जाऊन पोहोचतात, इत्यादिक वर्णनांतच ते रमलेले आहेत. या वैज्ञानिक विचारपद्धतिचा धागा इतर विषयांतहि आहे. कायदे-पंडितांच्या साक्षीपुराव्याच्या तंत्रांत (लॉ ऑफ एव्हिडन्समध्ये) व वैद्यकांतील छाननीच्या पद्धतींत (मेडिकल ज्यूरिस्प्रूडन्स व फॉरेन्सिक मेडिसिनमध्ये) हा धागा येतो; परंतु ते ते तज्ञ या बाबतींत लोकाभिमुख नाहींत.

बहुजनसमाजाला^{२७} अडाणीच ठेविण्याचा हा उत्तम मार्ग आहे.

दुसराहि एक उत्तम मार्ग अधिकाधिक वापरिला जाऊं लागला आहे. तो म्हणजे शुद्ध-लेखनापासून गणित-तंत्रविज्ञानापर्यंत सर्वच विषय अगदी सोंपे करावयाचे-सोंपे करावयाचे म्हणजे अगदी खालच्या पातळीवर आणून ठेवावयाचे. सोंपे शिकतां शिकतां हळूहळू अवघड शिकावें आणि सामान्य अडाणी माणूसहि यथाकाल शहाणा व्हावा ही दृष्टि यांत दिसत नाही, कारण जे खालच्या पातळीवरचें तेंच योग्य व यथार्थ आहे अशी समजूत करून दिली जात आहे.

त्यांतच एक भर अशी पडली आहे की आपल्याकडील बहुतेक जुने ज्ञान हे केवळ ब्रह्म, माया इत्यादि काव्याकूटाचें होय, त्यांतच पुराणें, स्मृति इत्यादि बुद्धिभेद करणारे प्रकार आहेत, आणि भट ब्राह्मण इत्यादिकांनी त्यांच्या धांकावर इतरांवर जरब बसविली, बगैरे समजुती दृढ झाल्या असल्यामुळे हे जुने सर्व त्याज्य मानिले जात आहे. वास्तविक हा भाग बाजूस ठेविला तरीहि इतर जुने ज्ञान आजहि तोंडांत घोट घालावयास लावील असें व इतकें प्रचंड आहे. निरुक्त, छंद, व्याकरण, ज्योतिष (ज्योतिर्गणित अथवा साधारणतः गणितच), मीमांसेतील प्रमाणाधिकरण, तर्क (न्याय), सांख्य इत्यादि वेदांगे व शास्त्रे आजहि सूक्ष्मतेनें अभ्यासावी; २८ संगीत, चित्र, मूर्ति, शिल्प (म्हणजे आर्किटेक्चर-स्थापत्य नव्हे तर साधारणतः सर्व इंजिनियरिंग-यंत्रणाशास्त्र), आयुर्वेद, रसायन, धनुर्वेद (म्हणजे बाण मारणें नव्हे तर युद्धशास्त्र), अथ (म्हणजे राज-व्यवहारशास्त्र), नीति (म्हणजे केव्हां कशा घोरणानें कसें बागावें याचे विचार) २९ या सर्वांमध्ये आजहि मनसोक्त डुंबावें, इतका खोल विचार त्यांत आहे. या वेदांगांचा व शास्त्रांचा, ज्याला धर्म म्हणण्याची वदिवट पडली आहे त्याच्याशी साक्षात् संबंध नाही. आणि अनेकांचे त्यास हात लागले आहेत हे विसरतां कामां नये; कोशकार अमरसिंह हा जैन होता, हेमचंद्र, जयकीर्ति हे छंदःशास्त्री जैन होते, अतिश्रेष्ठ रसायनशास्त्री नागार्जुन हा बौद्ध होता, संगीत-रत्नाकरावर अतिसुबोध टीका लिहिणारा सिंहभूपाल हा काव्य-नाटक-संगीतालंकारावर प्रभुत्व असलेला श्रविय होता, कित्येक ऋषींची जन्मावरून अशी जातच ठरत नाही; हे लक्षांत घेतलेच पाहिजे, हा 'जगन्नाथाचा रथ' परवांपरवांपर्यंत चालू होता, भास्कराचार्यांच्या छीलावतीचें पहिले मराठी भाषांतर एका साली (कोष्टी) जातीच्या गृहस्थानें केले. ३० हा ज्ञानाचा अफाट जुना वारसा आतां सर्व लोकांना खुला व्हावयास पाहिजे, पण प्रत्यक्षांत उलटाच प्रकार होत आहे. ३१ अग्निपुराण दोन-तीन शतके रचिले जात होते व त्यांत भरपूर काव्यशास्त्र आहे, परंतु 'महें जालण्याचे भटी मंत्र' त्यांत आहेत अशी सामान्य लोकांची कल्पना असते. 'ब्राह्मण' नांवाची कित्येक पुस्तके आहेत आणि त्यांत कित्येक शास्त्रांचें विवरण आहे हेहि लोक विसरतात, अशी किती उदाहरणे द्यावी? (येथें पुराणोत्तर कालांतील व नंतरची भ्रष्टता अभिप्रेत नाही).

वास्तविक पाहतां कोणत्याहि भारतीय शास्त्र-तंत्र-कला इत्यादिकांचा विचार करावयाचा तर तो प्रथमतः भारतीय परंपरेनें कसा होत आला, त्याची मूळ परिभाषा कोणती होती, त्या परिभाषेत कांटेकोरपणा होता की नव्हता आणि असल्यास त्याचा आज कसा उपयोग होतो, हे सर्व पाहत पाहत पुढें जावयास हवें. तें न करितां एकतर कोणाचें कोठले तरी वचन प्रमाण मानून त्यावरच आपली भिस्त ठेवून आपल्याच कल्पनांचा डोलारा भारतीय विचार म्हणून मिरवावयाचा; किंवा उलट, कोणी गोरा मनुष्य असें असें म्हणतो तेंच खरें मानून आपल्या परंपरेकडे पाठच फिरवावयाची, हे योग्य नव्हे. पण तसें होत आहे व अधिकाधिक

होत आहे. त्यामुळे आपले काय आहे आणि त्यांत काय अपूर्ण किंवा चुकीचे आहे हे तारतम्यहि केलें जात नाही.

या सर्वांचा पडताळा संगीतांतहि आढळतो. शोध घेतला तर आपला जुना संगीत-विचार किती सखोल होता व तो आजहि वर्तावांत कसा सांपडतो हे थोडेंबहुत कळू लागेल. पण तसें होत नाही, संगीतशास्त्र हे प्रचाराच्या नांवाखाली ठोकळेबाज झाले आहे आणि तत्त्व-चर्चेच्या नांवाखाली अस्पष्ट, संदिग्ध व दुर्बोध होत आहे. पाश्चिमात्य संगीतमीमांसेची परिभाषा आपल्या मानाने अगदींच स्थूल व गच्चाळ आहे, तिच्या प्रभावामुळे आपली संगीतमीमांसाहि दुर्बोध होऊं लागली आहे.

हे सर्वे सुधारिले पाहिजे व शक्य तितकें लवकर सुधारिले पाहिजे. प्रस्तुत लेखकाला ते सर्वे कळले आहे असें मुलींच नाही, इतकेच नव्हे तर त्यांतील बराचसा भाग त्याला अज्ञात आहे व अज्ञातच राहीलहि; परंतु 'हे असें हवे' एवढें त्याला थोडेंथोडें कळू लागलें आहे.

आपला संगीतविचार मूलतः छंदविचार आहे आणि त्याचें मूल मापेंतील उच्चारशिक्षे-मध्ये आहे. तेथेंच कालमान म्हणजे लय या वस्तुचा प्रथमपरिचय आहे. तेथून सुरवात केली म्हणजे एकक धागा हळूहळू लागत जातो. आपला परंपरागत लयतालविचार काय व तसा कां आहे, त्यांत कालानुरोधाने कसाकसा फरक होत गेला, आजच्या प्रवाताकडे आपण कसे आलों, परिभाषा कशी बदलली, इत्यादि अंदाज बांधिता येतात. असा विचार तुचला तो या पुस्तकांत मांडण्याचा थोडा प्रयत्न केला आहे. कारण 'सा विद्या या विमुक्तये.'

प्राचीन भारतीय हे परिभाषेच्या काटिकोरपणाबद्दल फार तत्पर व दक्ष होते हे स्पष्ट दिसते. त्यांना अनुसरून आधीं परिभाषा तपासण्याची खबरदारी घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. संकल्पना, संवेदना, परिकल्पना, चित्य, पूर्वसूरी, असे शब्द ठाळले आहेत. सामान्य व साधारण या शब्दांमधील तारतम्य, शास्त्र व विचार यांमध्ये केलेला फरक, मानसशास्त्र ऐवजी वित्तव्यापारांचा विचार, आनंददायक ऐवजी रंजक वगैरे कांहींजणांस विविध वाटतील असे प्रयोग त्यासाठीं केले आहेत. 'सौंदर्य' हा शब्द कदाश्चाने दूर ठेविला आहे.^{२०} आपल्या प्राचीन टीकांमध्ये सहसा सौंदर्य हा शब्द येत नाही. संगीतपरंपरा, संगीताचें चलन हे दाखविण्याचें उद्दिष्ट असल्यामुळे मनोभावना इत्यादि विषय दूर ठेविले आहेत. कला, सौंदर्य, आनंद, मनोभावना इत्यादिक असतात हे लेखकास अमान्य नाही, परंतु ते येथें नको आहे. एकदां संगीताचा मीमांसादृष्टीने विचार झाला, त्याचें गतिशास्त्र काय आहे तें ठरले म्हणजे त्यावरील कल्पनांचा डोलारा कोणालाहि उभारितां येईल.

लेखकाच्या मानाने पाहतां हा लहान तोंडीं मोठा घांस घेण्याचा प्रयत्न आहे हे खरें; हे उष्टूचुंबनच झाले आहे यांत शंकाच नाही. परंतु लेखकाचा हेतु व त्याची भूमिका थर सुचविण्याप्रमाणें आहे आणि तो हेतु मात्र सदेतु आहे येवढेंच त्याला या उपक्रमांत नम्रपणें सुचवावयाचें आहे.

पुस्तकांत जागजागीं झालेलीं-केलेलीं विषयांतरे, दिलेलीं उदाहरणें, आणि आनुपंगिक चर्चा (म्हणजे अर्थवाद), हे काय दृष्टिचें आहे, आणि वारंवार जे मुद्दे पुढें केलेले आहेत (म्हणजे अभ्यास) ते कोणत्या हेतूनीं, हे येथें दिग्दर्शित केले.^{२१} आतां प्रत्यक्ष उपपत्ति हात घालावयाचा आहे, तेव्हां संगीतांतील कालकल्पनेची प्राथमिक ओळख आधीं करून घेऊं.

टीकाटिप्पणी : १. उपक्रम

१.१ पुस्तकाचे अंतरंग पाहण्याची सात गमकें, मीमांसाग्रंथांच्या प्रमाणाधिकरण नांवाच्या भागांत सांगितली आहेत. त्या सर्वांस सामान्यतः लिंग म्हटलेले आहे. १ उपक्रम, २ उपसंहार, ३ अभ्यास, ४ अपूर्वता, ५ फल, ६ अर्थवाद आणि ७ उपपत्ति हीं तीं सात गमकें होत. पुस्तकाची सुरुवात (उपक्रम) आणि शेवट (उपसंहार) यांत सुसंगतता आहे कीं नाहीं, सुरुवात कोठून केली आहे आणि शेवट कोठें कसा केला आहे; या दोन टोकांच्यामध्ये काय विचार सिद्ध केलेले आहेत (उपपत्ति); त्या विचारांतील कोणता भाग मुख्य मानून पुन्हां पुन्हां तऱ्हेतऱ्हेने पुढें मांडिला आहे (अभ्यास); गौण व आनुवंशिक चर्चा-विधानें इत्यादि कोणतीं व कशीं आहेत (अर्थवाद); या सर्वांत काहीं नवें-निदान मांडणी तरी नवी-आहे काय व असल्यास काय आहे (अपूर्वता) आणि पुस्तकामुळे वाचकाला काय मिळणार (फल); या प्रश्नांचा विचार अंतरंगपरीक्षणांत येतो, प्रोफेसर (लोकमान्य) टिळक यांनीं गीतारहस्यांत या लिंगांची फार उत्तम रीतीनें फोड केलेली आहे. (तिसरी आवृत्ति १९१८, विषयप्रवेश २१-२३).

१.२ येथील वस्तु हा शब्द कांहींजणांस खटकेल. जें आहे तें वस्तु. वस्तु म्हणजे जड पदार्थच हवा असें नाहीं. वस्तु, घटना, क्रिया इत्यादि भेद दाखविण्याचा येथें प्रयत्न आहे. जें 'होतें' ती घटना, जें 'केलें जातें' ती क्रिया. ज्या 'पदा'ला अर्थ आहे अथवा दिलेला आहे तो 'पदार्थ' ही न्यायाची व्याख्या आहे.

१.३ स्वर, स्वरांलंकार, मीड, घसीट, हरकत, मुरकी इत्यादींच्या व्याख्या पुरतकांत पुढें केलेल्या आहेतच. (भाग ३ व त्यावरील टीकाटिप्पणी पहावी).

१.४ थाट हा शब्द विष्णुशर्मांचा (भातखंड्यांचा) आहे. (नृत्नांतील पहिला पवित्रा तो थाट, सतारीचे पडदे खालीवर इष्ट प्रमाणांत सरकावून होणारे स्वरनादयुक्त क्षेत्र तो थाट, हे जुने शब्द वेगळ्या अर्थाचे आहेत. त्यांपैकी दुसऱ्यावरून भातखंडे यांना आपला शब्द सुचला असावा. प्राचीन पुस्तकांत म्हणजे रामामात्याच्या 'स्वरमेल-कलानिधि' पासून वेंकटाध्वरीच्या 'चतुर्दण्डीप्रकाशिके' पर्यंत 'मेल' असा शब्द होता, तो भातखंडे यांनीं सोडला. मतलब तोच, परंतु परिभाषा वेगळी केली; कारण स्वरपरिभाषा वेगळी झालेली आहे). अकरा स्वरांचे कोमल-शुद्ध यांपैकी, व बाराव्या मध्यमाचे शुद्ध-तीव्र यांपैकी, कोणते सात स्वर घेऊन सप्तक केलें आहे यांनुसार दहा वर्गीकरणां केलीं, ती प्रत्येकीं एकेक थाट.

१.५ थाट जरी एक असला तरी त्यांतील स्वरक्रमाप्रमाणें नाना वेगवेगळीं सप्तकें उपयोगी होतात. या उपथाटांस रागांचीं नांवें दिलीं आहेत. हें जरा अयुक्तिक वाटल्यामुळे, टेंवे यांनीं थाटांची व उपथाटांचीं रागनामें बदलून स्वरदर्शक अशीं नवीं

नाचें दिलीं व त्यांस जाति म्हटलें; शिवाय ही जातिसंख्याहि अधिक केली. श्री. ल. रा. पठवर्धन यांनीं दहाऐवजी बारा थाट सुचविले. (येथें अंग शब्द चलन दाखवितो).

१.६ सारेगम हें पूर्वांग, पधनि हें उत्तरांग. येथें अंग म्हणजे सप्तकाचा भाग.

१.७ प्रत्येक रागांत एक व एकच स्वर वारंवार पुढें येतो, तो वादी. त्यामानानें जरा कमी परंतु मुख्यच असा दुसरा एकच स्वर असतो, तो संवादी. वादीपासून संवादी चवथा किंवा पांचवा असतो. हें वंदोपाध्याय-भातखंडे मत.

१.८ स्वर सरळ क्रमानें न चढतां मुरडून परत येतो तेव्हां वक्रत्व होतें.

१.९ प्रत्येक राग ओळखिण्याचीं एकदोन ठराविक स्वरवाक्यें असतात. त्यांना पकड म्हटलें आहे. हा भातखंडेनिर्मित शब्द होय.

१.१० प्रत्येक राग अमुक ऋतूंत दिवसरात्रीच्या ठराविक वेळींच वर्तवावा असें मानिलें आहे. तो त्या रागाचा समय.

१.११ विष्णुशर्मा या टोपण नांवानें लिहिलेल्या 'हिंदुस्तानी संगीतपद्धति' मध्ये. (क्रिस्तीशक १९१०, १९१४, १९३२)

१.१२ येथील परे बद्दल परंपरागत गायकवादकांचा विरोध आहे.

१.१३ नोटेशन म्हणजे चिह्नलिपि. नोटेशननें जें लिहिलें जातें त्याला त्यात्या गीताचा स्कोअर म्हणतात. आपल्याकडे स्कोअर हा शब्द आलाच नाही, नोटेशन या एकाच शब्दावर निर्वाह होतो.

१.१४ राग म्हणजे काय, तो कशानें सिद्ध होतो, रागभेद काय तारतम्याचा आहे व असावा, राग आणि रागिणी यांमध्ये काय भेद अभिप्रेत आहे, हा विषय या पुस्तकांत नाही. 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकाचा कधी योग आला तर त्यांत ही चर्चा व उपपत्ति येईल.

१.१५ 'बाबुल, मोरा मैहर छूटा जाय' हें वाजिदलीशाहकृत (क्रिस्तीशक १८५६) प्रसिद्ध गीत. बापाला लाडकें नांव बाबुल. 'मैहर' म्हणजे माहेर, मायघर. कोणी नैयर, नय्यरवा म्हणतात; तें मय्यर, मय्यरवा हवें. हें सासरी जाणाऱ्या मुलीचें गीत आहे. जीव कुडी सोडितो असा त्याचा गूढार्थ मानिला जातो. राज्यत्यागाच्या दुःखांत रचिलें हें गीत आहे.

१.१६ कोणी शौरींद्रमोहन टागोर असें लिहितात. तो इंग्रजाळलेला बंगाली उच्चार आहे. (क्रिस्तीशक १८९६).

१.१७ अनुबंध २ मध्ये स्टाफलिपीचें थोडक्यांत वर्णन आहे.

१.१८ क्रिस्तीशक १८६४. पहिलें पुस्तक भाऊशास्त्री अग्रपुत्रेकृत 'गायनप्रकाश' (१८५०).

१.१९ क्रिस्तीशक १८९९.

१.२० क्रिस्तीशक सुमारे १९०१. दुसरी लिपि १९०८.

१.२१ गांधर्वोपनिषद् भाग १, मूलाधार. क्रिस्तीशक १९१०.

१.२२ क्रिस्तीशक १९१०, १९१३. देवल हा पहिला आधुनिक प्रयोगनिष्ठ भारतीय संगीतसंशोधक.

१.२३ स्वरप्रकाश भाग १ व २. क्रिस्तीशक १९११.

१.२४ क्रिस्तीशक १८९४ पासून १९२२ पर्यंत. या मंडळींनी* क्रिस्तीशक १८७० पासून संगीतप्रचारासाठी महान् कष्ट घेतले. दादी हुंडी ('काइस्ट') हे नाटककार व व्हिक्टोरिया नाटककंपनीचे भागीदार होते, कात्राजी कवि व गायक होते, नारियलवाला सतारिये होते. इम्दादखां, कन्ह्यालाल जोधपुरवाला (सारंगी व अष्टपदी), गोपाळदास जयपूरवाला, हिरालाल अमृतसरवाला (कानडा रागांचा वतनदार), व नंतर रावजीबुवा मसूरकर संस्थान वेलबाग, विलायतहुसेन, अलीहुसेन, नझीरखां मुरादाबादवाले (भेंडीबाजारवाले), गणपतिबुवा मिलबडीकर, इत्यादि मोठ्या गायकवादकांना या गायनोत्तेजक मंडळीने नौकरीस ठेविले होते, आणि व्याख्यानं, लेख, पुस्तके वगैरे ज्ञानप्रसारक मंडळीच्या नांवाने होत असे. मातखंडे हे मोठे व प्रसिद्ध झाले हे खरे, पण ते पहिले नव्हते. हा पूर्वीचा इतिहास प्रसिद्ध नाही म्हणून मुदाम लिहिला आहे. त्या मंडळीची पुस्तके अजून उपलब्ध आहेत, व त्यांचे लेख जामेजमशेद, कैसरेहिंद, रास्तगोपतार, सत्यप्रकाश, पायोनिशर, बाँबे गझिट् द पार्सी, या वर्तमानपत्रांच्या फायलीत मिळतात.

१.२५ क्रिस्तीशक १८६५.

१.२६ हा प्रकार मढेंकर यांनीं सुरू केला. गेष्टाल्ट्चा बरा आढावा श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीं आपल्या 'मढेंकरकृत सौंदर्यसमीक्षा' या पुस्तकांत घेतला आहे, पण तोहि दृष्टिसंबंधीचा-आकृतिचाच-आहे. शिवाय त्यांत गेष्टाल्ट्च्या चित्तबोधांत स्मरण ही चित्तवृत्ति नसते असे म्हटले आहे तें अर्धसत्य आहे. गेष्टाल्ट्सेबंदीं सुरुवातीला प्रयोग झाले त्यांत स्मृतिविशेष पाहिला नाही एवढेंच, परंतु तो केवळ ग्रहणकालचा भाग आहे. ग्रहण झाल्याबरोबर स्मृति काम करूं लागते; स्मृतिवृत्तिशिवाय बुद्धिव्यापारच होणार नाही. या आधीं-नंतरच्या मेदांस इंग्रजीत पॅसेप्शन् व आपसेप्शन् अशीं नावे आहेत. पॅसेप्शन् हे केवळ इंद्रियकृत, व आपसेप्शन् हे चित्तबुद्धीच्या सहयोगाचें, असा भाव आहे.

१.२७ येथें बहुजनसमाज याचा खरा अर्थच अभिप्रेत आहे. (केवळ क्षत्रिय मराठा जातीसच बहुजनसमाज म्हणणें हें विकृत आहे.) बहुजनांस अडाणी केले जातें.

१.२८ निरुक्त म्हणजे व्युत्पत्ति. ज्योतिष हें गणितच. कुडमुडें ज्योतिष हें वेदांग नव्हे.

१.२९ अर्थ आणि नीति यांचे मूळ अर्थ येथें दिले आहेत. हल्लीं हे शब्द वेगळ्या अर्थाचे झाले आहेत. मराठीतील ईकनॉमिक्स वरील पहिल्या पुस्तकाचें नांव 'लक्ष्मी-

* माणकशाह डॉक्टर, दादाभाई (दादी) हुंडी, दादाभाई वर्किंगब्रॉक्सवाला. फिरोजशाह रुस्तुम बाटलीवाला, मंचरजी नारियेलवाला, हरिश्चंद्र आनंदराव तालचरकर इत्यादि.

शास्त्र' होतें, अर्थशास्त्र नव्हतें. एथिक्स म्हणजे नीतिशास्त्र हा शब्दप्रयोगहि मूळचा नव्हे. एथिक्स म्हणजे धर्माधर्मविचार.

१.३० क्रिस्तीशक १८८९. श्री. देवराव उखाशेट साळी, एरंडोलकर.

१.३१ या बाबतीत कांहींच झालें नाहीं असें नव्हे. राजवाडेकृत 'यास्काचें निरुक्त', अभ्यंकरकृत अष्टाध्यायीचें भाषांतर, बापटकृत व जोगकृत पद्धर्शनपरिचय, वेलणकरकृत 'जयदामन्', शिन्नेकृत 'श्रीवेदांगायचंद्रिका', वझेकृत 'भारतीय शिल्पशास्त्र', चरकसंहिता, सुश्रुतसंहिता व वाग्भटसंहिता यांची भाषान्तरे, हिंदुरगांवकरकृत 'कौटिलीय अर्थशास्त्र', 'कणिकनीति', 'विदुरनीति' इत्यादि छोटीं पुस्तके, इत्यादि प्रयत्न फार महत्त्वाचे झाले; दीक्षितकृत 'भारतीय ज्योतिःशास्त्र' हा महान् संशोधनात्मक ग्रंथ तर सर्व जगांतील विद्वानांनीं उचलून घरावा असा झालेला आहे. परंतु हे प्रयत्न केव्हांचे व किती लोकांपर्यंत पोचले, आणि आज काय चाललें आहे हा प्रश्न शहारे उत्पन्न करणारा आहे.

१.३२ इंग्रजींतून विचार करणारांसाठी लिहावयास हवें कीं सामान्य म्हणजे कॉमन् (यूज्युल् या अर्थानें) आणि साधारण म्हणजे जेनरल्. (अव्हरिज् या अर्थानें). शास्त्र म्हणजे सायन्स आणि विचार म्हणजे थॉट, किंवा - लॉजी (लोगॉस्). मानसविचार म्हणजे पूर्वीची सायकॉलजी व चित्तव्यापारांचा विचार म्हणजे हल्लींची सायकॉलजी, म्हणजे द स्टडी अन् एक्स्पीरियन्ट् अण्ड बिहेवियर्. चित्त-मन-बुद्धि यांतील भेद इंग्रजींतील माइंड मध्यें नाहीं. आनंद म्हणजे जॉय-प्लेझर् वगैरे नव्हे तर विल्स्. रंजक म्हणजे प्लेझण्ट, जॉय म्हणजे आल्हाद. व्यूटी या शब्दाला नाना अर्थ आहेत व त्यांसाठीं सौंदर्य, लावण्य, सौष्टव, कमनीयता, रमणीयता, चादता, हृद्यता, मोहकता, प्रमाणबद्धता, इत्यादि अनेक नाना अर्थभावांचे वेगवेगळे शब्द आहेत, ते परस्परबोधक म्हणजे सिनॉनिमस् नाहींत; त्या प्रत्येकाचा विषय व अर्थच्छटा हीं वेगळीं आहेत.

१.३३ हा उपक्रम आणि प्रस्तावना यांत पुस्तकाच्या अंतरंगाची ओळख होईल. पुस्तक अन्वयव्यतिरेकानें आणि उलटसुलट क्रमानें वाचिलें तर लेखकाचा अभिप्राय व वाचकाचा विचार अधिक स्पष्ट होईल.

पुस्तकाच्या मांडणींत वाचकाची ती सोय करण्याचा यत्न आहे. सामान्य अनुक्रम-णिकेनें रचना दाखविली आहे. विषयानुक्रमामध्यें पुस्तकांत जागजागीं कोणकोणते विषय आले आहेत तें भागशः दिसेल. टीकाटिप्पणी जरा विस्तृत असल्यामुळें ती तळटीपांच्या स्वरूपांत देतां आली नाहीं, तरी प्रत्येक भागाच्या शेवटीं त्यावरील टिपणें आहेत. टिपणांचा भाग रुंद समासाचा असल्यामुळे तीं ओलांडूनहि पुढें जातां येईल, परंतु कांहीं टिपणें केवळ मध्येंच विस्तार होऊन पुस्तकाचा मुख्य ओघ अड्डे नये म्हणून वेगळीं अशीं केलीं आहेत, एरव्ही तीं पुस्तकांतच येणें योग्य होतें. जेथें वाद संभवतो तेथेंच फक्त उतारे दिले आहेत, जेथें उताऱ्यांचा उपयोग नाहीं (उदाहरणार्थ तालव्यवहारांत), तेथें ते नाहींत अथवा कमी आहेत. ही त्रुटि संदर्भाधारांच्या यादींत भरून काढिली आहे. ते सर्व ग्रंथ प्रस्तुत

लेखकाने समग्र वाचिले आहेत आणि ते कोठे मिळू शकतील तेहि सुचविले आहे; परंतु ते सर्व, अथवा त्यांपैकीं अमुक एक ग्रंथ पूर्णपणे, लेखकाला मान्य आहे असें नव्हे. सूचिमुळे शोधाची सोय केली आहे, तिच्यांत मुख्य ते शब्द ठळक टाईपात आहेत आणि त्यांचें लभस्थान जें दिलें आहे त्यानें त्या शब्दाचा विशेष वापर कोठें आहे तें दाखविलें आहे. पुस्तकाला पुरवणीदाखल असा जो भाग आहे त्याचे 'अनुबंध' आणि 'परिशिष्ट' असे भाग केले आहेत. त्यांमधील अर्थभेद असा कीं अनुबंध-मागून जोडलेला भाग-हा सावकाशीनें वाचिला तरी चालेल. तो वाचिला तर लेखकाचा अभिप्राय अधिक स्पष्ट होईल; आणि परिशिष्ट-उरलेला भाग-हा सोडून दिला तरी अर्थहानि होणार नाही. अनुबंध हें अधिक स्पष्टीकरण आहे आणि परिशिष्टें साहाय्यक रूपाचीं आहेत. (इंग्रजीतील अडेण्डम् आणि एपेण्डिक्स् सारखे हे दोन प्रकार आहेत असें म्हटलें तर कांहींजणांस अधिक समजेल). प्रथमवाचनीं टीकाटिप्पणी, अनुबंध व परिशिष्टें सोडून दिली तर वाचकाला सोईचें पडेल.

२. लयकल्पना, तालकल्पना

लय-ताल हा विषय प्रासुख्याने कालमापनासंबंधीचा आहे. काल म्हणजे काय हा तात्त्विक प्रश्न फार गहन आहे, पण येथे ती चर्चा - अप्रस्तुत नसली तरी-टाळता येण्याजोगी आहे.^१ कालाची जी रूढ कल्पना साधारणपणे गृहीत धरिली जाते, तिचाच आपण येथे आश्रय करू. ती कल्पना अशी की, काल हे एक आपल्या अस्तित्वावर अवलंबून नसलेले असे स्वतंत्र तत्त्व अथवा स्वतंत्र वस्तु आहे, आणि त्याचा आपणांस जो अनुभव येतो तो कांहीं तरी घडत असतं म्हणून; हे जे घडत असतं ते सतत, अखंडितपणे घडतं असे मासतं; आपल्याला जो अनुभव येतो तो आधी-नंतर अशा स्वरूपांत आहे असे आपण मानितो, म्हणजे घडण्यामध्ये आपण काहीं क्रम मानितो, तो क्रम पुढे-पुढे अशा एकाच दिशेने आहे असे आपणांस वाटतं; या क्रमाचे आदि-अन्त कोटं आहेत, किंबहुना त्याला आदि-अन्त आहेत तरी काय, हे आपल्या आकलनशक्तिच्या बाहेर आहे; म्हणजेच, काल ही वस्तु अनादि, अनन्त, अखंड, एकाच दिशेने पुढे चालणारी अशी आहे. अशा या कालवस्तुचा जो आपणांस अनुभव येतो तो त्या संपूर्ण वस्तुचा नव्हे तर तिच्या एकाद्या खंडाचा; आणि हा लहानमोठा खंड, आपल्या अनुभवांशी संबंधित असतो व त्या अनुभवांमुळेच तो कालखंड आहे (व लहान अथवा मोठा आहे) असे आपण म्हणतो; जसे, अहोरात्र; एकादं काम करण्यास लागणारा वेळ; एक पूर्ण श्वास घेण्यास लागणारा वेळ; एकाद्या व्यक्तीची आयुर्मर्यादा, इत्यादि.

कालखंडाचा अनुभव व्यवहारांत वापरण्यासाठी आपण त्या कालखंडाचे मापन करितो. मापनासाठी एक नांवाचं माप, म्हणजे प्रमाण-मान, ठरविणे आवश्यक आहे. हे प्रमाणमान, ज्या ज्या व्यवहारांत कालानुभवाचा उपयोग करावयाचा असेल त्याच्याशी संबंधित अथवा सुसंगत अशा घटनांवर अवलंबून असतं. अर्थात वेगवेगळ्या संदर्भात आपण वेगवेगळी प्रमाण-माने उपयोगांत आणू शकू. इतकंच नव्हे तर आणितोहि. उदाहरणार्थ, दिवस मोजण्यासाठी, पृथ्वी स्वतःभोवती गिरक्या घेते या घटनेनुसार आपण कालाचं प्रमाणमान धरितो; व्यक्तीची आयुर्मर्यादा ठरविण्यासाठी, पृथ्वी सूर्याभोवती चकरा मारिते या घटनेचा आश्रय करितो; धार्मिक कार्ये करितांना अजूनहि आपण केव्हां केव्हां घटिका नांवाचं एक ठराविक मापाचं बुडाशी भोक असलेले भांडे पाण्यांत बुडतं ही घटना वापरितो; आणि मेहनतीचं मूल्य ठरवितांना घड्याळ नांवाच्या यंत्रांतील कांट्यांचे फेरे किती झाले याचा विचार करितो. प्रत्येक व्यवहारांत, अवान्तर घटना टाळून त्या त्या व्यवहाराशी सुसंगत असलेले प्रमाणमान आपण उपयोगांत आणितो.

येथे आपणांस केवळ संगीताचाच विचार कर्तव्य आहे, म्हणून संगीतविषयक कालमापन कसे असतं ते पहावयाचं आहे. एकाद्या बैठकी साठी एकाद्या दिवाणखाना भाड्याने घेणे असेल तर आपण घड्याळानुसार कालमान करूं, पण तो जागेचा व्यवहार झाला; त्यांत संगीताचा संबंध आला नाही.

गायन, वादन आणि नर्तन या तिहींचा समावेश संगीतांत होतो अशी मूळ कल्पना आहे;^२ परंतु हल्लीं नर्तन हें (संगीताहून वेगळें नव्हे तरी गायनवादनाहून) अलग समजलें जातें; व फक्त गायनवादनाचाच अंतर्भाव संगीतांत रूढ मानितात.^३ गायन व वादन यांत समान तत्त्व शोधून त्यानुसार गायनवादनाची स्थूलव्याख्या करावयाची तर “लयतालबद्ध स्वरालाप” अशी केली जाते. * (तशीच ‘लयतालबद्ध शारीरिक क्रिया’ ही नर्तनाची स्थूलव्याख्या करण्यास हरकत नसावी). या सर्व कल्पना, फारशी छेडछाड न करितां, आपण तूर्त गृहीत धरूं. संगीत हें इतर व्यक्तींसाठींच असतें असें नव्हे, तें स्वतःसाठींहि असतें, आणि केवळ स्वतःसाठींच असंहि असूं शकतें, एकाद्या एकांत-निर्जन ठिकाणींहि केवळ स्वतःच्या समाधानासाठीं आपण एकटे गायन-वादन किंवा नर्तन करूं शकतो म्हणून संगीतासाठीं जें कालमापन करावयाचें किंवा केलें जात तें केवळ ध्वनि व शारीरिक क्रिया या दोहोंशींच फक्त संबंधित असलेल्या प्रमाणमानांनुसार करावयास हवें. अशा या कालमापनाचा विचार म्हणजेच लयतालविचार. तो केल्यानें लय-तालबद्ध स्वरालाप ही जी गायनवादनाची स्थूल व्याख्या रूढ आहे, तिच्यांतील लयतालबद्ध या शब्दाचा अर्थ स्पष्ट होईल, आणि तो जेवढा स्पष्ट होईल तेवढी आपली संगीत म्हणजे काय याची कल्पनाहि स्पष्ट होऊं शकेल.

लयतालविचारांत जें कालमापन पहावयाचें तें कांहीं शारीरिक क्रिया, ध्वनि, स्थिरनाद, स्वर आणि वर्णोच्चार यांच्याशींच फक्त संबंधित असतें. येथें पुन्हां स्वच्छ सांगितलें पाहिजे की, ध्वनि म्हणजे काय ? वर्णोच्चार म्हणजे काय ? इत्यादि प्रश्नांहि गहनच आहेत;^४ परंतु प्रस्तुत ठिकाणीं आपण त्या व तशा प्रश्नांस हात लाविला नाहीं तरी चालेल; स्थूल रूढ कल्पना-जोंपर्यंत त्या चुकीच्या ठरल्या नाहींत तोपर्यंत-ग्राह्य धरून काम भागेल. त्या कल्पना अशा.

ध्वनि, स्थिरनाद, स्वर आणि वर्णोच्चार हीं एकाच वस्तुचीं वेगवेगळीं लक्षणरूपें, अवस्थारूपें^५ आहेत; आणि या सर्वांचा मूळ कारणहेतु^६ एकच; तो म्हणजे, पदार्थांत निर्माण होणारा अल्पकालिक किंवा टिकणारा-अस्थिर अथवा स्थिर-असा कंप. आपटवाराच्या स्फोटाचा आवाज हा ध्वनि अल्पकालिक कंपामुळें उत्पन्न होतो, आणि तो: अशा तऱ्हेच्या कांहीं वर्णोच्चारांनं त्याचें स्वरूप बरेंचसें निर्देशित करिता येतें. ध्वनि अल्पकालिक नसला तर नाद उत्पन्न झाला^७ असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. कंप नियमित प्रमाणाचा स्थिर असा असला तर त्याचा नाद तो स्थिरनाद, आणि ‘स्वतःच विराजमान् होणारा’ ‘अथवा स्वतःच रंजविणारा,’^{८ ९} म्हणजे इतर बाह्य साधनांचा आश्रय न करितांहि चित्ताला सुखभोग देणारा जो स्थिर नाद त्याला स्वर अथवा स्वरनाद म्हणतात.^{१०} (अर्थात् पदार्थांतील-पदार्थांचा-कंप म्हणजे ध्वनि नव्हे; कंप हें ध्वनिचें प्रत्यक्षकारण). शरीरांतील दांत, ओंठ, तालु, नाकाच्या ओंतील भाग, जीभ, घसा, छातीखालच्या पडद्यापासून मस्तकापर्यंतच्या नाना पोंकळ्या, आणि त्या त्या भागांतील स्नायू, इत्यादींच्या साहाय्यानें ध्वनिनादांची वेगवेगळी निर्मिति^{११} आणि वेगवेगळी जडणघडण हेच वेगवेगळे वर्णोच्चार. बहुतेक वर्णोच्चारांनीं कानांस जो प्रत्यक्ष भासतो तोच प्रत्यक्ष, मानवा शरीराशिवाय इतर कांहीं पदार्थांरचनांतून कांहीं विशिष्ट प्रकारें कंप निर्माण करून ध्वनिनादनिरमिति व तिची यथायोग्य जडणघडण साधून, घडवितां येतो;^{१२} त्यावेळीं त्या त्या पदार्थांरचनांतून जी निर्मिति होते तिला ‘वर्णोच्चार’ न म्हणतां केवळ ‘वर्ण’ म्हणतात; कारण तेथें त्यावेळीं उच्चारकतें

जे मनुष्याचे शरीर ते नसते. संगीतांतील स्वरनाद आणि वर्ण-अथवा वर्णोच्चार-हे एकमेकांपासून वेगळे करितां येत नाहीत; तारेची छेड 'दा, डा, दिड' इत्यादि वर्णांनी व्यक्त होते व त्या वर्णांचे उच्चार होतात. फार काय सांगवें, 'काय हो, कसे काय ?' इत्यादि पदोपदींच्या साध्या गद्य वाक्यांतहि वर्णोच्चारांच्या संगतिनेच स्वरमयताहि असते. म्हणून ओघानेच असें ठरते कीं संगीतांतील कालमापनाचा विचार, म्हणजे लयतालविचार, हा स्वरनाद आणि वर्ण यांच्यावरच आधारिलेला असा हवा.

आपटबागाचा स्फोट, कुन्हाडीच्या घावाचा आवाज, हातोड्याचा ठोका, हे क्षणिक ध्वनि आहेत. त्यांना वर्णमयता आहे, पण ते स्थिरनाद अथवा स्वर होत नाहीत. अशा ध्वनींस आपण तुटक ध्वनि म्हणूं. प्रत्येक तुटक ध्वनि—उदाहरणार्थ ठोः असा क्षणिक ध्वनि-सुलं झाल्यापासून संपेपर्यंत एकेक कालखंड आहेच; पण तो फारच लहान वाटतो, त्याची पुढे चिकित्सा करणे अवघड जातें. तेवढा सूक्ष्म कालखंड लयतालमापनास उपयुक्त होत नाही. पण त्याच तुटक ध्वनीची ' ठोः ठोः ठोः ' अशी मालिका निर्माण झाली तर आघात, स्तब्धता, आघात, स्तब्धता, अशा रूपाची एक सांखळी भासते, व तिच्यामध्ये आघात—स्तब्धता एवढ्या मापाचे लहान नव्हेत असे कालखंड एकापुढे एक भासूं लागतात. हे कालखंड कांहीं नियमित प्रमाणाचे असले तर ' अखंड अशा कोण्याएका कालप्रवाहाची गति कांहीं ध्वनिक्रियेनें खंडित करून नियमित केली गेली ' असें मानितां येईल. सर्व कालखंड समान प्रमाणाचे असले तर हा नियमितपणा तांबडतोब जाणवेल, आणि ते कालखंड असमान प्रमाणाचे असूनहि कांहीं पुनरावृत्तिमुळे त्यांमध्ये प्रमाणबद्धता येऊन तिच्या योगानें कांहीं समानता आढळली तरीहि हा नियमितपणा प्रतीत होईल. सोनार किंवा लोहार ऐरणीवर हातोडा मारितो तेव्हां त्याच्या ठोक्याचा आवाज ' ठण्-ठण्-ठण् ' असा समान नियमित कालांतरांचा येतो, अथवा ' ठण्, ठ ठण्-ठण्; ठण्, ठ ठण् ठण् ' असा असमान परंतु पुनरावृत्तिनें समप्रमाणबद्ध अशा नियमित कालांतरांचा येतो; अथवा, पिंजान्याच्या धनुकलीचा आवाज ' थ्यांव, थ्यांव ' असा किंवा ' थ्यांव्, थ्यांव् थ्यांव् थ्यांव्, थ्यांव् थ्यांव् ' असा येतो; हीं उदाहरणें येथें देतां येतील. घड्याळाची टिक् टिक् ही नियमित कालांतराची असते हें उघड आहे, तेथें खुद्द ' टिक् ' या ध्वनिस, म्हणजे ' टि ' च्या सुरुवातीच्या क्षणापासून 'क्' च्या शेवटच्या क्षणापर्यंतच्या वर्णांस, जो काळ लागतो तो विचारांत घेण्याजोगा नव्हे; पण पहिल्या 'टि' च्या सुरुवातीच्या क्षणापासून दुसऱ्या 'टि' च्या सुरुवातीच्या क्षणापर्यंत जो काळ जातो तो समान मापाचा भासतो. तारायंत्राच्या चावीच्या ध्वनिचे वर्ण 'कट्ट' आणि 'कड', अथवा इंग्रजींत 'अम्प्टि आणि 'इडि', असे मानण्याची वहिवाट आहे. अत्यंत आणीबाणीच्या प्रसंगी मदत मागण्याचा संदेश, तारायंत्रामध्ये ' कडकडकड, कट्टकट्टकट्ट, कडकडकड ' अशा वर्णांचा ठरलेला आहे; त्यांत एक वर्णाची नियमबद्धता दिसते.

पण कुन्हाडीच्या घावाचा, घड्याळाच्या टिक्टिक्कीचा अथवा तारायंत्राच्या चावीचा आवाज, आणि लोहार-सोनार यांच्या ऐरणीचा किंवा पिंजान्याच्या धनुकलीचा आवाज, यांत फरक आहे. ऐरणीचा किंवा धनुकलीचा आवाज क्षणिक म्हणता येणार नाही. तो आघातानें

निर्माण झाल्यावर त्याला स्थिरता येते आणि तो एका उंचीवर^{१५} किंचित्काल टिकतो. या 'टिकण्या'स अनु-रणन म्हणतात.^{१६} अनुरणनामुळे एक प्रकारचे स्वरनादस्वरूप प्राप्त होते. म्हणजे, ऐरणीच्या किंवा धनुकलीच्या आवाजामुळे जे कालखंड निर्माण होतात, जे कालखंड-नियमन दिसते, ते शुद्ध "क्षणैकध्वनि-स्तब्धता-क्षणैकध्वनि-स्तब्धता" असें नसून, "स्वर-नाद-स्तब्धता-स्वरनाद-स्तब्धता—" अशा प्रकारचे आहे, व तेथे स्वरनादाचा स्वताचा असा जो काही काळ तो 'अनुरणनकाळ' हि 'नियमित कालांतर' या मापांत अंतर्भूत झालेला असतो.

"आई आई आई आई" असें न थांबता म्हणत राहिले, आई मधील आ चा उच्चार आपण सहज करितां तसा केला व ई त्यालाच जोडून घेतला— घशातून आ आणि ई हे वर्ण फेंकले नाहीत, अआ-: ई : अआ-: ई: असा उच्चार केला नाही,^{१७} तर पहिल्या 'आ'कारानंतर हें रूप '(आ) यायायायायी' असेंच जवळजवळ भासते, एका वर्णानंतर दुसरा केव्हा उत्पन्न झाला तें कळतें, पण त्याचा नाद स्तब्धतेनंतर निर्माण झालेला नसतो. या उच्चार-मालिकेत स्तब्धताकाळ मुळीच नाही. येथे केवळ स्वरनाद-स्वरनाद-स्वरनाद अशीच सांखळी आहे. तरीहि येथे कालखंड व त्यांचे नियमन स्पष्ट भासते.

तात्पर्य, ध्वनिच्या साहाय्याने जे कालखंडनियमन दिसते ते खालील तीन प्रकारांपैकी एकाद्या प्रकाराचे असू शकते.

- १) केवळ क्षणिकध्वनींच्या सांखळीने, आघातांच्या मालिकेने होणारे.
- २) नियमित कालान्तराने ऐकुं येणाऱ्या स्वरनादमालिकेने होणारे. या प्रकारांतील स्वरनादांच्यामध्ये काही स्तब्धता असते.
- ३) केवळ अखंड स्वरनादमालिकेने होणारे.

संगीतांत स्वरनाद हेच मुख्यतः आणि बहुशः वापरिले जातात, क्षणिक आघातध्वनी वापरले तर ते केवळ रुचिपालटासाठी, केवळ अलंकार म्हणून, हें लक्षांत घेतले तर स्पष्ट होते की संगीतांतील कालमापन वरीलपैकी दुसऱ्या व तिसऱ्या प्रकारांवरच आधारित असणार, पहिल्यावर नव्हे. पहिला प्रकार केवळ स्वरनिरपेक्ष आहे, तिसरा केवळ स्वरसापेक्ष आहे, आणि दुसऱ्यास मिश्र प्रकार म्हटले तर चालेल, कारण ज्यांत ध्वनि नाही अशा, दोन स्वरनादांच्या मधल्या स्तब्धताकालाला स्वरनिरपेक्ष काल म्हणता येईल. (येथे व इतरत्र यापुढे काल हा शब्द कालखंड या अर्थानेच समजावा). या मिश्रप्रकाराचे साधे सोपे उदाहरण "ग्यान्वा तुकाराम्, ग्यान्वा तुकाराम्" अथवा "गोऽऽविन्दारे गोऽऽपाळा, गोऽऽविन्दारे गोऽऽपाळा" वगैरे प्रकारचे देता येईल. परिणामकारक गद्य भाषण-संभाषणांतहि मिश्र प्रकारचे कालनियमन असतेच; एवढेच की, त्यांत कालनियमनाचे परिमाण अथवासून इतिपर्यंत एकच नसते.^{१८}

येथे केवळ मुखगीताचा, अथवा बीन-सतार-सारंगी यांसारख्या तंतुवाद्यांचा, किंवा सनई-बाजाची पेटी यांसारख्या हवेच्या साहाय्याने वाजविल्या जाणाऱ्या वाद्यांचा, फक्त विचार झाला; नृत्यामध्ये हा विचार कसा लागू होईल ? अशी शंका येथे साहजिक आहे. तिचा परिहार करू.

शरीराच्या वेगवेगळ्या अवयवांची हालचाल हे नृत्याचे मूलभूत लक्षण. नाक मुरडणे, डोळा मारणे इत्यादि नाना हावभाव हे नृत्यांत येऊ शकतात व त्यांत ध्वनिप्रत्यय नसतो, नानाध्वनि सुद्धा,^{१९} अंगहार^{२०} इत्यादींमध्ये ध्वनि नसतो. या प्रकारांचेच, लखनऊ वगैरे-कडील बाजूला आविष्कृत झालेले, थाट,^{२१} आमद^{२२} इत्यादि रूप. त्यांत केवळ मूक अभिनय असतो, हे खरे, पण तेवढ्या मूकक्रियांचे मिळून नृत्य, नाच, नचकरन, नृत्त, नर्तन इत्यादि झाले असे मानीत नाहीत व पूर्वीहि मानीत नसत, केवळ मूकाभिनय म्हणजे नृत्य नव्हे. त्यांत केव्हांतरी, कोठेंतरी ध्वनिनिर्मिति असते व असावी असे ठरले आहे. साथीची वाद्ये नाहीत, इतकेच नव्हे तर चाल-झुंगल-मज्जिगे^{२३} वगैरेहि बांधलेले नाहीत, असे मानिले तरी किमानपक्षी पावलांचे आघात, हातांच्या टाळ्या व चुटक्या, (आणि कधीकधी तर स्तुति^{२४} वगैरे प्रकारचीं मुखगीतंहे) नृत्यांत असतातच. या ध्वनींनीं कालनियमनांचे परिमाण निर्देशित होतं, इतकेच नव्हे तर वर उल्लेखिलेले मूक अभिनय हे त्या परिमाणाच्या मापाने मोजून त्या त्या कालान्तरांचेच ठेवावयाचे असतात. (झिम्मा-फुगडी-कोंबडा-गोविन्दा-फेर-गरबा-रास^{२५} इत्यादि लोकनृत्यांत तर ध्वनि सतत असतो), तेव्हां ध्वनिक्रियेच्या साहाय्यानें काल-खंडनिर्मिति करणे हा प्रघात नृत्यासहि लागू आहे. वरील उदाहरणे अत्यंत ऐकान्तिक स्वरूपाचीं घेतलीं म्हणून त्यांतील ध्वनी हे केवळ क्षणिक आघातवर्णाच्या स्वरूपाचे दिसले एवढेंच; परंतु अधिक रंजकतेकरितां स्वरनादांचाच वापर होतो, मग त्या स्वरनादांच्या निर्मितेचें साधन कांहीहि असो.

तालवाद्यांचेहि असेच आहे. तालवाद्याविवेक आपण पुढें पाहणारच आहोत. त्यांत असे दाखविले आहे कीं, केवळ तुटक आघातवर्णांनीं निर्माण होणारे तालवादन संगीतांत केवळ साहाकारी ठरतें, आणि स्वतंत्र तालवाद्ये म्हणून जीं वाद्ये सुप्रतिष्ठित होतात त्यांचा ध्वनि क्षणिक आघातांचा असून भागत नाही; स्वरनादच हवे असतात.

तेव्हां वर उल्लेखिलेल्या दुसऱ्या व तिसऱ्या प्रकारच्या कालखंडनियमाचाच विचार हा मुख्य विचार कर्तव्य होतो. आतां मूळच्या मुद्याकडे येऊं.

अखंडकालाची गति नियमित क्रियेनें खंडित करून कांहीं कालप्रमाण दाखविलें जातें. ही कालखंडनिर्मिति ज्या गुणपरिणामानें^{२६} होते, त्या गुणपरिणामाचें नांव 'लय'; आणि त्या त्या कालप्रमाणासहि लय असेच म्हणण्याचा प्रघात आहे. ही लयाची व्याख्या नव्हे, तर व्याख्येची कल्पना दिली गेली. (लयशब्दाची व्याख्या व तिचें स्पष्टीकरण पुढें स्वतंत्रपणें अनुब्रुवांत केले आहे.) लय हा शब्द पुछिंगी असून हल्लीं तो खीलिंगी वापरितात; आपण मूळचा शुद्ध पुछिंगी प्रयोगाच वापरूं, कारण आपणांस लयताल 'विचार' हवा आहे.

वैधपर्यंत असें निष्पन्न झालें कीं लयाचा विचार केवळ स्वरनिरपेक्ष दृष्टिनें करितां येईल, अथवा केवळ स्वरसापेक्ष दृष्टिनें (मिश्र हा तिसरा प्रकार खरा, परंतु स्पष्ट कल्पनेसाठीं सुरवातीसच तो वेणें सोईचें नाहीं). ही केवळ विच्छेदनाची दृष्टि झाली, परंतु प्रत्यक्ष संगीतांत स्वरसापेक्ष लय आणि लयसापेक्ष स्वर हेच वापरिले जातात. स्वरपरंपरेत, स्वरमालिकेंत कोठें कोठें आघातवर्ग तर कोठें कोठें स्तब्धता हें वापरिलें जाईल खरें, पण बदल म्हणून; मुख्यत्वेकरून ल.ता.वि. २

नव्हे. तेहि जें वापरिलें जाईल तें लयाच्या प्रमाणास अनुसरून असेंच; त्या प्रमाणाशी विसंगत भासेल असें नव्हे. आणि हें लयप्रमाण स्वरसापेक्षच निर्णित-निर्देशित केलें जातें, कारण स्वरलय हें अविभाज्य द्वंद्व आहे आणि संगीताच्या शरीराचा तो बराच मोठा व प्रमुख भाग आहे.

स्वरसापेक्ष लयमान ठरविणें असेल तर प्रमाणमान म्हणून ठराविक काल टिकणारा असा स्थिरनाद सांगितला पाहिजे, मग त्या नादाची उंची (पट्टी) कांहींहि असो. हें करण्यासाठीं जो वर्ण निवडला आहे तो म्हणजे उच्चारसुकर असें न्हव्हे अक्षर; जसें क, च, ट, त, प, य; श, र, ण; च, र, ण; म, द, न; द, ह, न इत्यादि, एका उच्चारसुकर अशा न्हव्हे अक्षरास जो उच्चारणकाल लागतो त्याला एक 'मात्रा' असें नांव आहे. (किंबहुना मा म्हणजे मोजणें, मापणें अशा तऱ्हेच्या अर्थाच्या धातुपासूनच मात्रा हा येथील शब्द आला आहे).^{२७} अर्थात्, स्वरसापेक्ष लयमापनाचें प्रमाण, एक मात्रा या नांवाचें आहे. उच्चारसुकर असें दीर्घाक्षर दोन मात्रांचें धरिलें आहे, म्हणजे न्हव्हेअक्षराला जेवढा वेळ द्यावयाचा त्याच्या दुप्पट वेळ दीर्घ अक्षरास द्यावयाचा असें ठरलें आहे. जसें क एक मात्रा, का दोन मात्रा (दुप्पट काळ), काका चार मात्रा (चौपट काळ); काक याच्या मात्रा तीन, म्हणजे क ला जेवढा वेळ दिला त्याच्या तिप्पट वेळ काक या शब्दाला द्यावयाचा.^{२८}

यासाठीं उच्चारशुद्धि हवी, एकेका अक्षराला दिलेला काळ नेमका धिनचूक उमगावयाला हवा व त्याचें प्रमाण सांभाळितां यावयास हवें. असें शुद्ध स्वरसापेक्ष लयमापन अंगवळणीं पडण्याला संवय लागते, सराव लागतो. सुरुवातीच्या अवस्थेंत तें कठिण पडतें. म्हणून शुद्ध स्वरनिरपेक्षच लयमापन आधारासाठीं म्हणून सुरुवातीस सांगण्याची वहिवाट आहे. त्यासाठीं आघात निर्माण करण्याचें साधन हवें. तें सुलभ हवें, केव्हांहि कोठेंहि उपलब्ध होण्यासारखें हवें, आणि बाह्य साधनांवर विसंबणारें नसावें. असें साधन आपल्या शरीरांतच आहे, तें म्हणजे हाताच्या साहाय्यानें उमटणारे आघातध्वनि, व त्यांतल्यात्यांतहि टाळी. हातांचे तळवे एकमेकांवर आपटणें हातावा तळवा म्हणजे करतल अथवा तल; त्यावरून प्रथम स्वरनिरपेक्ष लयप्रमाणास (म्हणजे लयास आणि नंतर, अतिदेशानें, एकूण सर्वच लयप्रमाणास-स्वरसापेक्ष लयमापनासहि) ताल असें नांव पडलें. हातांचा संयोग आणि वियोग मिळून जी एकूण क्रिया होते त्या क्रियेनें कालाचें विभाजन होऊन मिळणारें कालमापन तो 'ताल',^{२९} आणि अशा तालानें जो कालखंड निर्माण केला जातो तो त्या तालाचा 'काल' अशी व्याख्या आहे; येथें काल ही एक नवी पारिभाषिक संज्ञा उत्पन्न केली गेली. (ताल आणि-वरील व्याख्येच्या अनुसार-काल हे दोन्ही क्रियायोगानें वेगळे दिसतात, परमार्थानें ते परस्परबोधकच आहेत, हें थोड्या विचारा-अन्तीं पटेल.)^{३०} एका टाळीकालास एक 'लघु' म्हणतात. येथें लघु शब्द पुंल्लिंगी आहे आणि तोहि एक पारिभाषिक शब्द आहे.^{३१}

लय हें कालाच्या नियमित गतिचें माप. ही नियमितता कांहीं क्रियेनें उत्पन्न केली जाते. ती क्रिया स्वरानुसारी असेल तेव्हां लयाचें आधारभूत मान एक मात्रा, म्हणजे एक उच्चार-सुकर असें न्हव्हेअक्षर उच्चारण्यास लागणार वेळ, हें असतें. कालविभाजनाची क्रिया टाळीनें असेल, म्हणजे तालानुसारी असेल, तेव्हां लयाचें आधारभूत मान एक लघु, म्हणजे एक संपूर्ण अशी

हस्तसंयोगवियोगक्रिया, एक पुरी टाळी होण्यास लागणारा वेळ, हे असते. टाळी वाजण्यास सुरुवात होऊन, टाळी संपून, दुसरी टाळी सुरू होईपर्यंतचा सर्व वेळ तो एक लघु. हा वरील विवेचनाचा निष्कर्ष.

येथपर्यंत आपण लय व ताल या कल्पनांची फक्त ओळख करून घेतली. एवढेच जर उद्दिष्ट होते तर इतका प्रपंच करण्याची काय जरूर होती असा प्रश्न उद्भवेल. त्याला उत्तर एवढेच की, या कल्पना मूलभूत आहेत, त्यांवर सारे संगीत आधारिलेले आहे, आणि त्या एकदम वाटतात तेवढ्या सोंप्या नाहीत (हे पुढे दिसेलच); म्हणून या कल्पना आपण जेवढ्या स्पष्ट, निश्चित करून घेऊं तितकें इष्ट आहे; एवढेच नव्हे तर, याच कारणासाठी पुढील विवेचनांतहि वेळांवेळां पुनरुक्ति आणि पाह्याळ हे दोष पत्करूनसुद्धा या कल्पना घांसूनपुसून स्वच्छ ठेवण्याचा प्रयत्न केला जाईल.

मात्रा आणि लघु यांच्या व्याख्या आपण पाहिल्या, पण त्यांचें निश्चित माप असें काय आहे? त्यांचा कांहीं परस्परसंबंध आहे कीं नाहीं? जर असला तर तें परस्परमान काय? इत्यादि प्रश्न आतां उभे राहणारच. तथा प्रश्नांची उत्तरे मिळण्यास सोंपें जावें म्हणून आधीं आपण एक तुलनात्मक कालपरिमाण-कल्पना, लयप्रमाणकल्पना पाहू.

त्या तुलनात्मक लयप्रमाणकल्पनेस 'यति' असें नांव आहे.

टीकाटिप्पणी : २. लयकल्पना, तालकल्पना

२.१ पुस्तकाचा विषय लय, आणि लय हा कालखंडक्रियेचा आविष्कार, तेव्हा कालचिकित्सा अजीवात डावलून चालणार नाही, कालस्वरूप जाणण्याचे प्रयत्न प्राचीनांनी केले व अर्वाचीनहि करीत असतात. अथर्ववेद १९.५३.५ व १९.५४ मध्ये कालापासूनच सर्वांची उत्पत्ति मानिलेली आढळते. 'पहा, मीच तो सर्वभक्षक काल।' असें भगवद्गीतेत श्रीकृष्णाच्या तोंडीं विश्वरूपदर्शनसमयी वचन घातले आहे; (कालोऽस्मि लोकक्षय-कृत्प्रवृद्धः । अध्याय ११, श्लोक ३२); तो कथा-काव्यभाग म्हणून जरी बाजूस ठेविला तरी, ज्ञातअज्ञात 'सर्व' निसर्गनियमांचें मिळून जें सम्यक् रूप तोच ईश्वर' ही वेदान्तमतांतून प्रस्तुत लेखकांनीं काढिलेली स्थूल व्याख्या मानित्यास या गीतावचनाला वेगळाच अर्थ येतो. काल हा स्वतंत्र पदार्थ मानावा किंवा नव्हे याबद्दल सांख्य-नैयायिक-मीमांसक यांमध्ये मतपर्याय आहेत; स्वतंत्र पदार्थ मानित्यास त्याला मूलप्रकृतिमध्ये घरावें हें बरें. काल हें गुणपरिमाणचें एक प्रमुख कारण आहे; न पेशां आपणांस बीज, रोप, वृक्ष हे एकाच क्षणीं एकाच जागीं दिसले असते, अशा मतलबाचा एक जुना जैन प्रबंध कै. डॉ. गोडे यांनीं प्रस्तुत लेखकाला दाखविला होता, परंतु त्याच्या संदर्भाचें दुर्दैवानें त्यावेळीं टिपण (नोंद) केलें नाहीं. काल ही मानवसापेक्ष कल्पना खरी, परंतु मानवाचें मनच अशा रचनेचें आहे कीं त्याला कालकल्पना करावीच लागते, असाहि एक पंथ आहे व तो काण्टला मान्य आहे. (किटीक् देअर् रायनेन् फेर्नुम्प्ट्). आंरी वेर्गझॉच्या मते मनुष्याचें मन हीच वस्तु प्रमुख आहे. (मतीएरेमेम्बार्). वेर्गझॉ हा जरी गूढवादी असला तरी उपपादनप्रवीण आहे, व त्याची भाषासरणी मोह घालणारी आहे; काण्टचें याच्या अगदीं उलट. म्हणून वेर्गझॉचें मत अधिक प्रसिद्ध व लोकप्रिय आहे. संज्ञाप्रवाह नांवाची कथा लिहिण्याची जेम्स जॉहन्स बगैरे पाश्चिमात्य लेखकांची जी पद्धति मराठींत आणण्याची खटपट केली गेली (रात्रीचा दिवस, तांबडी माती - मढेंकर), त्या पद्धतिचें मूळ वेर्गझॉच्या विचारांत आहे. परंतु कालवस्तुचा सत्तर्क बांधावयाचा तर वेर्गझॉकडे जातांना शब्दग्रहण-इंद्रियाला चिलखत घालूनच जावें हें उत्तम. जे. बी. प्रीस्ट्लेचीं कालविषयक तीन नाटके प्रसिद्ध आहेत (श्री टाईम् प्लेज्). त्यांत कालविषयक तीन वेगवेगळ्या कल्पनांचा सुबोध वापर केला आहे. पहिली कल्पना अशी कीं तेंच तेंच पुन्हां पुन्हां होत असतें; कालवस्तु ही आवर्तनप्रवण आहे. परंतु प्रीस्ट्लेच्या नाटकांत असें कल्पिलें आहे कीं आवर्तन पुरें होतांना जर त्यामध्ये कांहीं विघ्न आणिलें तर पुढें आवर्तन हुबेहुब पहिल्याप्रमाणें होणार नाहीं, पुन्हां होणाऱ्या घटनांमध्ये कांहीं फरक पडेल. (विघ्न मनुष्यकृत कल्पिलें आहे, पण त्यामुळें आणखी तात्त्विक प्रश्न उद्भवतात). दुसरे नाटक, 'दजाव्हाऽ' या नांवानें ओल्खिल्या जाणाऱ्या नेहमींच्या अनुभवांवर आधारित आहे, कधीं कधीं अचानक एकाच्या क्षणीं मनुष्याला वाटतें कीं हें सर्व पूर्वीं होऊन गेलें आहे (दजाव्हाऽ = मी पूर्वींच

हैं पाहिलें). त्यावरून कल्पना अशी की, एकाद्या सिनेमाफिल्मच्या पट्टीवर जशी चित्रामागून चित्रें असतात व त्यांतील दरवेळीं एकच आपणांस दिसतें, परंतु सर्व पट्टी उलगडून पहातां आली तर एका दृष्टिक्षेपांत मागचीं पुढचीं दहापांच विंश एकसाथ दिसतील, तसा हा प्रकार होतो, व तसा व्हावा अशा तऱ्हेचें कालवस्तुचें रूप आहे. (वर्तमान-भूत-भविष्य अंतर्ज्ञानानें जाणणें या कल्पनेमागें असाच कांहीं विचार असावा). यामध्ये कालवस्तु ही एकदां घटनांनीं निश्चित स्थिर, कायम, करून ठेविलेली अशी मानिली जाते. तिसरें नाटक अशा कल्पनेवर आधारिलें आहे कीं प्रत्येक क्षणीं दोन अथवा अधिक घटनापर्याय असतात; त्यांतील कोणताहि एक धरिणें हें मानवाचें इच्छास्वातंत्र्य, अमुक एक धरिला कीं त्या वळणानें इतिहास घडणार, इतर इतिहासपर्याय बाद होणार, असेंच पुढच्या क्षणीं होणार. या कल्पनेनुसार कालवस्तु ही एकाद्या फांद्या-फांद्यांच्या झाडासारखी ठरते, फांदीच्या बेंचक्यापाशीं आपण ठरवूं शकतो कीं उजवीकडे जावें कीं डावीकडे, पण उजव्या फांदीवर चढलें कीं डाव्या फांदीवरचीं पानें फुलेंफळें आपल्या जगांत बाद झालीं. प्रीस्ट्लेची ही कल्पना, जेम्स डनन स्वप्नावर प्रयोग करून काढिलेल्या विश्वपर्याय (अथवा पर्यायी विश्व) कल्पनेवर आधारिलेली आहे. (सीरियल् युनिव्हर्स, येथें सीरियल् म्हणजे श्रेणीसमान नव्हे तर अनेकपर्यायरूपी असा अर्थ आहे). प्रीस्ट्लेच्या या तिन्ही कल्पनांमध्ये, कालवस्तु ही वाढून दिलेली, स्थिर, आहे आणि मानव हा चल आहे असा धागा दिसतो. अथवा म्हणजे मार्ग हा शब्द ज्यांत आहे त्या पातंजलयोगसूत्रांत व त्यावरील भाष्यांत हाच मतलब आहे. (अतीतानागतं स्वरूपोऽस्त्यध्वभेदाद्वर्माणाम् । ४ कैवल्यपाद, १२). परंतु हें सापेक्ष आहे, एक चल तर दुसरे त्या दृष्टिने स्थिर, तथापि मानवाच्या दृष्टिने विचार कर्तव्य आहे आणि द्रष्टयाचा व्यूह हा स्थिर मानिणें सोईचें असतें, तेव्हां काल हाच प्रवाही मानिणें बरें असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. व्याख्यादृष्टिने क्षणप्रतियोगी परिणामापरान्तनिर्ग्राह्यः क्रमः । (४*३३) व फलदृष्टिने क्षणतत्क्रमयोः संयमाद्विवेकजं ज्ञानम् । (३*५२) या योगसूत्रांमध्ये तसाच भाव दिसतो. परंतु मनुष्याला कालप्रत्यय येतो तो घटनांमुळेच, हें सर्वत्र गृहीत आहे.

स्थल (दिक्) आणि काल यांच्या परस्परसंबंधाबद्दल बरेंच कांहीं लिहिलें बोललें जातें, व त्याला भौतिक विज्ञानाचा आधार आहे असें सांगितलें जातें. दुर्दैवानें अशा लोकांमध्ये एडिंग्टन व जीन्स हे वैज्ञानिक आहेत, इतकेंच नव्हे तर या पंथाचें मूळ त्यांच्या (विज्ञान सोंपें करून सांगण्याच्या प्रयत्नांतील विज्ञानबाह्य अशा) विचारमतांमध्ये आहे. डिंग्ल, लेव्ही इत्यादि वैज्ञानिकांनीं 'आधुनिक अरिस्टोटेलीस्' असें संघोधून या दोघांच्या विचारांतील महादोष वैज्ञानिक भूमिकेवरून दाखविले आहेत, व सूझन् स्टेविंग हिने आपल्या "दर्शन व 'हे' भौतिक शास्त्री" (फिलॉसफी अॅण्ड द फिजिसिस्ट्स्) या पुस्तकांत तर दार्शनिक दृष्टिने या दोघांची व्यवस्थितच हजेरी घेतली आहे; पण तिकडे सामान्य लोकांचें लक्ष नाहीं; कालाचें रूपांतर स्थलांत व स्थलाचें कालांत होतें ही समजूत सर्वत्र आढळते. गतिमुळें कालमापन साध्य होतें व म्हणून आपल्या सोईसाठीं आपण कालमापन

स्थलानुसार करितो—वर्षगणना पृथ्वीच्या स्थलावर्तनाने, दिनगणना सूर्याच्या आकाशातील उच्च स्थलावरून, तासमापन चक्राच्या फेऱ्यांवरून करितो—यात आश्चर्य तें काय ? आपली इंद्रियेच अशी आहेत की त्यांना स्थलनिर्देश अधिक सोईचा आहे ! हा मापनव्यवहार आहे, कालाचें रूपांतर स्थलांत कोठें झालें ? आपण ताप मोजितो तो पारा मळांत कोठें आहे यावरून; वजन मोजितो तें तागडी किती कलली किंवा (रिंग असल्यास) खाली उतरली यावरून; विजेचा प्रवाह मोजितो तें अमीटरचा कांटा कोठें आहे यावरून; तर मग ताप, वजन, विद्युत्प्रवाह—इतकेंच नव्हे तर बहुतेक सर्वच भौतिक घटना—स्थलस्वरूपांतच अवतरतात असें म्हणावें लागेल ! दिवाळीचें एकरूप आइन्स्टाईन्च्या सापेक्षतावादने सिद्ध केलें आहे असें म्हणतात; तें तर अज्ञान आहे. वस्तुतः हा सापेक्षतावादच नव्हे, हा वेदांत्यांच्या विवर्तवाद्याला पूरक असा आपद्धर्मनियामक सिद्धांत आहे. घटनांचें वर्णन व मापन द्रष्टु-निरपेक्ष असावें यासाठी आपली समीकरणे कशी बांधावी, यासंबंधीचा हा सिद्धांत आहे व तो बहुतांशी लार्मर व लॉरेन्ट्स् यांचाच आहे; आइन्स्टाईनने आपल्या असाधारण प्रतिभेने त्याला फक्त शेवटची कलाटणी दिली, त्याचें साधारणीकरण केलें. तो सिद्धांत वेगळा व त्यावरचीं विज्ञानबाह्य भाष्ये वेगळीं. याची चिकित्सा ओ' राहिली व राय् यांच्या विद्युदाकर्षणशास्त्र, मूलसिद्धांतचर्चा—इलेक्ट्रोमॅग्नेटिक्स, अ डिस्कशन् ऑ 'फण्डामेंटल्स् या ग्रंथांत अतिशय मुद्देसुदपणें केलेली आढळेल. मराठीमध्ये प्रो. मटंगे यांचें अपेक्षावाद व भारद्वाज (श्री. श्री. ना. भालेराव) यांचें आइन्स्टाईनप्रणीत सापेक्षदर्शन अशीं दोन पुस्तके पूर्वी झालीं. मटंगे यांचा वैज्ञानिक दृष्टिकोण, व भारद्वाज (हे शेतकीचे पदवीधर व दर्शनाचे व्यासंगी होते) यांचा बट्टण्डरस्सल् वरून घेतलेला दृष्टिकोण यांत स्पष्ट फरक दिसेल.

भौतिक विज्ञानाची भूमिका, आर्खिमेडीस पासून यूरप्लंडांत चालत आलेली आहे, तिचें स्पष्ट विधान गेल्या पाऊणएकशें वर्षांमध्ये व्हिल्हॅल्म, पूर्वाश्रमांतील व्हिग्नोन्झाईन् ('विग्नोन्झाईन्'), कॅम्बेल्, ब्रिष्मन् यांनी इंग्रजीमध्ये छान केलें आहे. मराठी वाचकांपर्यंत याचा वासहि कोणी आणिलेला नाही तें खेदकारक आहे; निदान माखारख्या जुन्या ग्रंथकारांचीं जरी भाषांतरे होती तरी मराठीमध्ये रूढ असलेल्या भादव्या समजुती कमी झाल्या असत्या. बेकन्च्या नोबुस् ऑर्गानुमचें सुद्धा भाषांतर नाही !

अंतिमसत्य, सत्वरूप इत्यादि कल्पना विज्ञानबाह्य आहेत, विज्ञानदृष्ट्या ते केवळ शब्द आहेत. वीज म्हणजे काय ? अशा तऱ्हेचे प्रश्न विज्ञानदृष्टिने वायफळ आहेत, त्यांना उत्तरे नाहीत. विजेचा किंवा तिच्याशी संबंधित अशा घटनांच्या गोष्टींचा धर्म-लक्षण-अवस्था-क्रम इत्यादि सांगोपांग अभ्यास करणें हे व एवढेंच विज्ञानाचें कार्य, व त्या अभ्यासांतून मिळणारें उत्तर हेंच वीज म्हणजे काय या प्रश्नाचें वैज्ञानिक उत्तर. कारण व कार्य यांचा पितापुत्र (जन्यजनक) संबंध विज्ञानाला अभिप्रेत नाही, कम हाडि त्यांत मुख्य नव्हे, कारण हें कार्य होऊं शकतें तसें कार्यहि कारण होऊं शकतें, त्या दोहोंचा परस्परसंबंध जाणणें हा विज्ञानाभ्यास, तो संबंध नेहमी समीकरणाने (गणिताने) दाखविला जाईलच असें नाही, कांहीं वस्तुसंज्ञा अशा असतात की त्या

स्वतंत्रपणे बिनचूक जाणितां येत नाहीत, जोडीजोडीनेच जाणितां येतात. अशा वेळीं उपाय एवढाच कीं त्या जोडीचाच अभ्यास करणे, आपल्या बस्तुसंज्ञा आपणच निर्मिलेल्या, म्हणून त्यांची फेरतपासणी करणे, प्रश्न फिरवून मांडणे. ज्याला उत्तर मिळू शकेल तोच प्रश्न विज्ञानांत अर्थपूर्ण ठरतो, व असा 'योग्य' प्रश्न मांडितांनाच उत्तर मिळण्याची रीत सांपडू शकते. उदाहरणार्थ, पदार्थाच्या अंतिम-सूक्ष्म गतिस्थितीचे अचूक मापनज्ञान होणारच नाही, अमुक एवढा दोबळपणा राहीलच, असा सिद्धांत आहे. तेव्हां हा अंगभूत दोबळपणा गृहीत धरून, त्याला ओलांडण्याचा वृथा प्रयास न करितांच, अभ्यासाची दिशा व मांडणी करायचाही हे वैज्ञानिक पथ्य. (हायड्रोजनच्या या दोबळपणाच्या-उन्-वेष्ट्रिट्हाइट्च्या-सिद्धांतालाच 'अनाकलनीयते'चा-इण्डिटर्मिनसी किंवा 'अनिश्चितते'चा-अन्सर्टेन्टी-सिद्धांत असें इंग्रजी नांव दिले गेले व त्यामुळे 'मनुष्याला इच्छास्वातंत्र्य आहे कीं नाही' असले भाकड प्रश्न चवीने चघळले जाऊं लागले, अभ्यासाची पालटलेली दिशा संभवनीयताशास्त्रावर-बळकट पायावर-आधारिलेली असली तरी 'संभवनीयता' या शब्दामुळे, 'चमत्कार होऊं शकतात कीं नाही' असले आंधळे प्रश्न चर्चिले जाऊं लागले, व त्यांत जीन्स-एडिन्ग्टन् पासून डीन् इंगे या पायापर्यंत लोक भाग घेऊं लागले. ते इंग्रजी-मराठी सुशिक्षितांना मानवले, परंतु त्यांचा सच्चळ प्रतिपक्ष करणारे माक्स प्रॉक्, माक्स फॉन् लाउअ, लेनार्ड, जॉमफॅल्ड, पाव्ली, बोऱ, हे त्या सुशिक्षितांस माहीतच नाहीत ! प्रॉक्च्या 'सिंहावलोकना' त- 'रूंडब्लिक'मध्ये-यांचे विवरण आहे).

प्रस्तुत लेखकांचे भारतीय वेदांगा-दर्शनांवर प्रेम जडले तें त्यांच्यामूलभूत वास्तविक तर्क-भूमिकेमुळे. तीं विज्ञानास फार जवळ आहेत; पाश्चिमात्य 'फिलॉसफी' त्यामानानें प्राथमिक आहे ! मात्र या दर्शनांत उणीवा आहेत; 'प्रत्यक्ष प्रमाण' फारच कमी आहे. प्रत्येक गोष्ट अभ्यासांत, पारलौकिक विचारांत नेण्याची खोड आहे. पुराणोत्तर कालांत तर पिष्टपेषण, केशच्छेदन, शब्दपाण्डित्य यांजवरच भर दिला गेला, 'ऐतिह्य प्रमाण'— असें सांगत आले-असें म्हणतात-अशी श्रुति आहे- 'इति आहुः'—हे भोळसट तत्त्व पुढें आले, 'धर्म' पंथ, अध्यात्म यांजकडेच नजर लागली. हे सर्व हिशेबांत घेऊन तारतम्य पाहिलें पाहिजे.

तसें हिशेबांत घेऊन सुचणारा कालविचार या पुस्तकांत लेखकाला आधारभूत आहे.

वैज्ञानिक तर्कभूमिकेवरून मनुष्याचे चित्त व त्याला भासणारे, 'कालतत्त्व' नव्हे तर, 'कालमान', यांचा विचार वरणाऱ्यांपैकी पहिला व्हण्ट्. मनुष्याला सलग अशा रूपांत एकेक कालखंड जाणवतो कां, व जाणवत असल्यास त्याच्या किमान-कमाल मर्यादा कोणत्या, यांवर एक्सनर् यानें प्रयोग केले; त्याला असें आढळून आले कीं $\frac{1}{100}$ सेकंद हा किमान कालखंड असा जाणवतो; त्याहून लहान कालखंड असला तर तो $\frac{1}{100}$ हून कमी आहे कीं $\frac{1}{100}$ च आहे कळत नाही. (कॅमेरानें फोटो काढणाऱ्या लोकांस $\frac{1}{100}$ सेकंद म्हणजे किती हें कळेल). त्याचप्रमाणे, १२ सेकंद हा जाणवणारा असा कमाल कालखंड आहे; त्याहून जरा मोठा (१२, १२॥ सेकंदांचा) कालखंड हा १२ सेकंद कीं त्याहून मोठा, हें कळत नाही; (प्रस्तुत लेखकांची व्यक्तिगत कमाल मर्यादा याहून कितीतरी

छोटी आहे; प्रयोग हे अनेक व्यक्तींवर केलेले असतात). परंतु मनुष्यास कालप्रवाहाची जाणीव जी होते ती छोटेछोटे लगतलगतचे खंड अशा सांखळीच्या स्वरूपांत, की क्षण-क्षण अशा 'विदुरेपे'च्या प्रकारानें, याबद्दल निश्चय नाही. निश्चय होणं हि कठिण ! कारण 'क्षणां'ची चित्ताला जाणीव होणें व ती मनामध्ये ठरणें, (पसेंषान् आणि आ-पसेंषान्) यांमध्ये कांहीं क्षण व्यतीत होतातच. या सर्वांमध्ये स्मृति-स्मरण-वृत्तिचा भाग फार मोठा असला पाहिजे; 'भूताला अंतःकरणद्वारां वर्तमान बनविणें' अशी लेखकाची स्मृति-बद्दल कल्पना आहे. आतां केवळ 'भूत' याला जाणीवंत घेण्यासाठीं रिकामा भूत कामीं देणार नाही, तर त्या भूताचे चित्तावर पूर्वी झालेले स्पर्श हे संस्काररूपानें मनांत राहिलेले असले पाहिजेत, हें सांगणें नकोच; 'अनुभूत' असा विषय पूर्वी असला तरच आतां वर्तमानांत त्याचा संप्रमोष होईल. म्हणजे घटना घडलेली असली पाहिजे, व तिचा अथवा एकाद्या वस्तूचा मात्रास्पर्श चित्ताला झालेला असला पाहिजे. म्हणून, घटना होतात-घडतात, वस्तूंमध्ये धर्म-अवस्था-स्थित्यंतरे हे तात, म्हणूनच कालाची जाणीव होते. उलट घटना या आपापल्या चित्ताच्या कालव्यूहामध्ये आपल्या कालाच्या संदर्भात घडत असतात (निदान आपणांस आपल्या मानवी दृष्टिनें तसें मानावें लागतें) असें काल व घटना यांचें हें 'विशिष्टाद्वैत' आहे; असा लेखकाचा समज झाला आहे. क्षणाक्षणावर व त्या क्षणांच्या क्रमावर संयम म्हणजे पूर्णतः एकाग्र चित्त करवें असें योगसूत्रांत सांगितलें आहे त्यासंबंधी लेखकानें आपल्या क्षुद्र पातळीवरून कां होईना, अनुभव घेण्याचा प्रयत्न केला. त्यांत त्याला असें वाटलें कीं आपण जो एकचित्त संयम करीत आहोंत तो क्षण नांवाच्या कालविंदुचा नव्हे तर घटनाक्रमाचा; आपण घटनांचाच 'पिलवक्रम' तपासूं पाहत आहोंत. किंबहुना, काळाला अवस्थापरिणाम (भूत-वर्तमान-भविष्य) आहे तो घटनांच्या अवस्थापरिणामांमुळें. ऊंटके पीठकी ऊंचाई कोई ऊंटके उंचाईसे नही, लेकिन है ऊंचा ऊंट उसके पीठके ऊंचाईसे, तरी उंट व त्याची पाठ हें एकच होय. हे विज्ञानसंमत आहे, व तोच कांहीं सांख्य-नैय्यायिकांचा विचार आहे. या विचाराचेंच अभिप्राय चार्वाकमताला आहे असें म्हणतां येईल; जैन व बौद्ध मतांमध्ये या विचाराला विरोध असण्याचें कारणच उद्भवत नाही.

स्थल (दिक्) आणि घटना यांबद्दलहि असाच प्रकार आहे. मात्र स्थल आणि काल हे एक नव्हेत. घटनांच्या जाणीवेसाठीं ते दोन्ही एकसाथ कामीं येतात, त्यांपैकीं एक वगळतां येत नाही, एवढाच विज्ञानाचा अभिप्राय आहे. 'स्थलाचें कालांत रूपांतर' वगैरे कविकल्पना विज्ञानसंमत नाहीत. प्रत्ययासाठीं साधनीभूत होणारें मान, या अर्थी 'ढायुमेन्शन्' हा जो विचित्र ईंग्रजी शब्द योजिण्यांत आला त्यावरील शब्दपांडित्यामुळें व घटनांबद्दलच्या समीकरणांत स्थलकाल हे एकत्र मांडावे लागल्यामुळें ही खुळी समजूत प्रसूत झाली; 'गति (वेग)' ही संज्ञा कांहीं समीकरणांत येते तिचा उपयोग कसा केला आहे तें पाहिलें म्हणजे हा मुद्दा समजेल. यात्रावर्तीत आह्मणान्ने महान् क्रांति केली म्हणतात; तसला कांहीं उपद्रव्याप त्यानें केलेला नाही !

उपमेनें कालप्रवाह असें ज्याला नांव दिलें तो पदार्थ कधीं सावकाश तर कधीं जलद असा भासतो. बालकांच्या जाणीवेंतली कालगति व वृद्धांच्या जाणीवेंतील कालगति यांमधील फरक, किंवा 'कंटाळवाणा दिवस', 'वेळ जातां जाईना', 'दिवस कसे भरांभरां निघून गेले' या शब्दांमागील अनुभव, प्रसिद्धच आहेत. 'अज्ञात मानव' (म्येन्, द अनून्) या मजेदार पुस्तकांत अलेक्सिस् कॅरेल् या शास्त्रज्ञानें या प्रकारच्या कालमानाला अंतःकरणस्थ काल (इन्वर्ड् टाइम्) असें नांव दिलें आहे. लॉम्बु युनोय् या शास्त्रज्ञानें शारीरिक कालमान ही संज्ञा उत्पन्न केलेली आहे. अमुक लांबीहंदी-खोलीची अमुक प्रकारची (प्रयोगाखातिर मुद्दाम केलेली) जखम भरून घेण्याला लागणारा काल व ती अमुकअमुक टक्के अशा क्रमानें भरून घेण्याला लागणारीं कालमानें, या चिकित्सेनुसार अशा शारीरिक कालमानाची (बायोलॉजिकल् टाइम्) ची भौतिक व्याख्याहि केलेली आहे.

स्टर्ट्, फ्रांकन्होझयर्, इत्यादींनी कालासंबंधीच्या चित्तव्यापाराबद्दल बराच अभ्यास केलेला आहे. या सर्वांबद्दल लिहांवें तितकें थोडेंच. अशा विचारांचा प्रचंड संग्रह होईल तेव्हांच 'मानसशास्त्र' बनेल; सध्यां सामान्यतः बडबडलें जाणारें पुराण तें मानसशास्त्र नव्हेच.

'कालप्रवाह' हा पुढेंपुढें या एकाच दिशेनें जाणारा असतो कीं कधीं मागेंमागें अशा उलट दिशेनें जाणें शक्य आहे, अथवा पुढेंहि नाहीं व मागेंहि नाहीं अशा स्थितिमध्ये असणें शक्य आहे? कालगति शून्य भासणें म्हणजे कालातीत होणें कीं काय? याबद्दल शेंकडों विज्ञानकथा (एस्एफ्) आहेत, त्यांचा विचार कर्तव्य नाहीं. इतर विचार म्हणून जे उपलब्ध आहेत ते बहुतेक कांहीं ठरविलेलें मत स्पष्ट करिण्यासाठीं, उदाहरणार्थ जीवात्म्याचें अस्तित्व, पार्थिव विश्वाचें मिथ्यात्व, ब्रह्माचें अनाद्यनन्त सर्वव्यापित्व, इत्यादि पटवून देण्यासाठीं, वापरिलेले तर्कव्यूह आहेत, ते पटले-न पटले तरी त्या त्या मतांबद्दलच्या पसंतीनापसंतीला फारसा बाध येत नाहीं, आणि शिवाय ते विचार कल्पनामय आहेत. 'जे' कृष्णमूर्ति यांची व्याख्यानं कितीहि सुबोध असलीं तरी जेव्हां ते 'कालातीत होणें' या स्वतःच्या आवडत्या मुद्याकडे-टङ्गलेसुनेसूकडे-वेतात तेव्हां स्पष्टीकरण-विस्तार न करितां आवरतेंच घेतात. गाढ झोप अथवा बेशुद्धावस्था यांच्या व्यक्तिगत अनुभवांत कळतें कीं स्वतःचे शरीरव्यापार आणि जगाचें घड्याळ चालूच असतें, तेव्हां आपलें अंतःकरणहि तेवढ्या-पुरतें पूर्णपणें कालातीत नसतेंच, फक्त त्यांचा चित्तबुद्धिचा भाग काम करीत नसतो. 'उलट्या कालप्रवाह' म्हणजे घटना उलट्या क्रमानें होणें अथवा तशा होत आहतसें निःसंदेह भासणें याचा प्रत्यय घेण्यासाठीं लेखकांनीं स्वतःची स्मरणवृत्ति वापरून क्रमाक्रमानें मागची मागची आठवण जागृत करिण्याचे प्रयोग केले. त्यांत लवकरच तन्द्री लागते, झोप येते, असा अनुभव आला, अशा क्रियेचें वर्णन एड्मण्ड् शाफ्टस्वरीकृत 'ऑपरेशन्स् आ 'ददर माइण्ड्' (आपल्या नेहमींच्या जाणीवेंत नसलेल्या आपल्याच मनाचे व्यापार) या पुस्तकांत सांपडेल. अणुगर्भावाव्रतच्या संशोधनांत, सुमारे पंधरा वर्षांपूर्वी एका संशोधकाला असें दिसलें कीं अमुक एका समीकरणांत कालदर्शक जें चिह्न त्याला 'उणे' केल्याशिवाय इलाज नाहीं. लॉरेन्स्-लार्मर्-मिन्काव्स्की यांच्या म्हणजेच आइन्स्टाईन्च्या मूळ समीकरणांत कालखंड-

मानाचा वर्ग 'उणे' होतो, त्याचा येथे कांहीं संबंध नाही. तें मूळ समीकरण साधेंसोंपें आहे, त्यांत काल हा 'पुढेंच' जातो असें आहे. (हा शोध केवळ विशिष्ट शास्त्रज्ञसमाजापलीकडे जाहिरातविषय झाला नाही त्यामुळे त्यावर 'विचारवंतां'च्या शब्दपाण्डित्याचें मारुड निर्माण झालें नाहीं, ही जाहिरातकर्त्यांची- 'मीडियाज् 'ची- मोठी कृपाच !) परंतु हा विज्ञानभाग आहे; आपलें समीकरण, पाहण्याची दृष्टि, हें कसें असावें म्हणजे जो समर्पक प्रश्न त्याचें उत्तर मिळेल, अथवा प्रश्नच समर्पक नाहीं हें समजेल, एवढाच विचार त्यांत येऊं शकतो. कालवस्तु ही काय आहे, 'काळच उलटतो' काय, या प्रश्नास तेथें मज्जाव आहे. शिवाय, ही समीकरणें वेगळ्या मापनव्यूहांतील आहेत, सूक्ष्मचटकघटनांबद्दल आहेत; रोजव्यवहारांतील स्थूलव्यूहांवद्दल नव्हेत. व्यूह बदलला तर मापन, मान इत्यादिकांत फरक होऊं शकतो. उदाहरणार्थ, पांढरी व काळी पूड यांच्या मिश्रणाचा 'राखी' रंग आपणांस माहीत असतो, तथापि त्या पुड्यांच्या कणांहि चारीक असा एकादा किडा असेल तर त्याला फक्त कांहीं पांढरे डोंगर, कांहीं काळे डोंगर, अशी काळी-पांढरी सरमिसळच फक्त दिसेल, त्यांच्या 'जगांत' राखी रंगच नसेल.

तात्पर्य, कालाचें आलेबन घटना, व घटनांचा मात्रास्पर्श चित्ताला होतो, एवढेंच निश्चित आहे, इतर कालविचार अजून ठरलेला नाहीं, तें सोंपें नाहीं, इतकेंच नव्हे तर कोणीहि उठावें व 'मानसशास्त्र' अथवा 'सत्यज्ञान' या नांवांखालीं कांहींहि सांगावें इतकें स्वस्तहि नाहीं. " जीवित म्हणजे असे बापुडी स्वप्नांची माला " असा एक कविताचरण आहे. मोठा गोड आहे, पण ती कविकल्पनाच ! परंतु " प्रत्यय म्हणजे असे खरोखर घटनांची माला " असें कांहीं रूपांतर केलें तर तें 'काव्य' नसलें तरी त्याला निश्चितबोध येईल, त्यामध्ये 'माला' या उपमेत कालकल्पना सांठविलेली आहे असें म्हटलें तर फारसें चूक नव्हे. प्रत्यय व घटना हीं येथें परस्परभावीच समजावीं.

काल हें तत्त्व स्वतंत्र आहे, मानवनिर्मित नव्हे, अशीच प्रस्तुत लेखकाची विचारनिश्चिती आहे. ती विज्ञानबाह्य आहे कारण तो विज्ञानाचा विषयच नव्हे. या मुद्याचा किंचिन् ऊहापोह 'लयव्याख्या' या अनुबंधांत सांपडेल. या मुद्याबद्दल आपल्या दार्शनिकांत मतभेद आहेत. तर्कशास्त्रांत काल हा पदार्थसंग्रहाचा स्वतंत्र घटक मानिला आहे.

२.२ 'संगीत' हा शब्द केवळ परंपरागत आहे, त्याची व्याख्या अशी कोटें नाहीं. गीतें वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते (संगीतरत्नाकर १-२१) अथवा गीतवादित्र-नृत्यानां त्रयं संगीतमुच्यते (संगीतपारिजात २०) येथेदेख. 'म्यूझिक्' म्हणजे काय या प्रश्नाचें पाश्चिमात्य मंथन हें बहुतांशीं शब्दावलंबी पांडित्य आहे.

२.३ ही हल्लींची पद्धत खरी, पण तिलाहि परंपराधार आहे. 'नृत्यं वाद्यानुग प्रोक्तं, वाद्यं गीतानुवर्ति च; अतो गीतं प्रधानत्वाद्वादावभिधीयते । (रत्नाकर १ - २४ - २५), गानस्याऽत्र प्रधानत्वात्तत्संगीतमितीरितम् । मार्गदेशीयभेदेन द्वेषा संगीतमुच्यते । तद्वद्यं सुखरैस्तानैरुपैतं सुखसाधनम् । (पारिजात २०-२१-२४), अथवा

त्याच्याहि आधीं गोतेऽपि वाद्येऽपि च सम्प्रयुक्ते नाट्यप्रयोगो न विपत्तिमेति । (नाट्य-शास्त्रम् ३२.४३६) इत्यादि वचनें येथें उदाहृत करितां येतील.

२.४ गान्धर्वं त्रिविधं विद्यात्स्वरतालपदात्मकम् । (नाट्यशास्त्रम् २८.११),
स्वरं लयं च...तत्रैवानुस्यूतं...। (अभिनवभारती २८ गेयाधिकारः)

२.५ हें विधान कित्येकांस जरा आश्चर्यकारक वाटेल, पण खोलवर पाहतां तीच वस्तुस्थिति आहे. भारतीय परंपरेनुसार ध्वनिविचार काय आहे त्याचें दिग्दर्शन 'लयव्याख्या' या अनुबंधांत आहे. (आपणांस अलंकारशास्त्रांतील ध्वनि, उदाहरणार्थ आनन्दवर्धनानें 'ध्वन्यालोक' या ग्रंथांत ज्याचा फार उलगाडा केला आहे, त्याच्याशीं कर्तव्य नाही.) पण तो विचार साधारण आहे. त्यांत एकेका ध्वनिची परीक्षा अशी नाही. तसा विचार आपणांकडे फारसा झालेला नाहीच. पाश्चिमात्य विज्ञानानें 'ध्वनि म्हणजे काय' या प्रश्नाचा पुरता उलगाडा केला आहे अशी एक भावडी समजूत आपल्याकडील अनेक संगीतपंडितांची आहे. वस्तुतः फिजिक्ल् आकूस्टिक्स् म्हणजे शक्तिसंबंधीचें जें विज्ञान त्याचा भौतिक कंप-लहरीसंबंधीचा जो भाग आहे, त्याच्या मर्यादा स्पष्ट आणि निश्चित आहेत; व भरीला फिजिऑलजिक्ल् आकूस्टिक्स् म्हणजे अशा या भौतिक कंप-लहरींचा कर्णप्रत्यय अभ्यासिणारें शास्त्र ध्यावयाचें तर त्यांतील संशोधन अजून चालू आहे, आता कोटें थोडा प्रवास झाला आहे. तरीहि हीं भौतिक शास्त्रें आहेत, ध्वनिचा आणि त्यामुळें होणाऱ्या मनुष्याच्या चित्तमनोव्यापारांचा परस्परसंबंध हा तर वेगळाच विचार आहे. (साय्कॉलजी अन् म्यूझिक्). त्या विचारांतील जो आचाराधिष्ठित निश्चित असा भाग सध्यां उपलब्ध आहे तो अत्यंत थोडा आहे. मानसशास्त्र या आकर्षक नांवानें जें कांहीं ओळखलें जातें तें, कोणीहि यावें व चरून जावें असें कुरण आहे; वस्तुतः हें एक शास्त्र नसून त्यांत अनेक भाग आहेत, कांहीं भागांत साधारण स्पष्ट विचार बांधिले जात आहेत; पण बराचसा शब्दपसारा मात्र सामान्य लोकांसमोर विस्तृतपणें मांडला जातो; हा प्रकार सर्वत्र देशांत आहे. तात्पर्य, पक्क्या ध्वनिविचारास जरा कोटें सुरुवात झाली आहे. यासंबंधांत काहीं निवडक संदर्भग्रंथ पुस्तकाच्या शेवटीं दिलेल्या यादींत उल्लेखिले आहेत.

अशा या ध्वनिच्या उच्चाराचा जो विचार, त्याची हीच अवस्था आहे; भारतीय परंपरेंत उच्चारांचा विचार अतिप्राचीन आहे; आणि शिक्षा नांवाचें जें वेदांग त्यांतील विचार खरोखरच फार सखोल आहेत; कारण शिक्षाग्रंथ हे प्रत्यक्ष शिक्षण देण्यावेण्यासाठीं केलेले आहेत, त्याच्याच भरीला व्याकरण आणि छंद हीं वेदांगें असल्यामुळें त्या विचारास बळकटीहि आहे. पाश्चिमात्य ध्वनिविचार त्याहून वेगळा होऊं शकला नाही. तरीहि हा विचार पूर्णस्वरूपास गेला आहे असें नव्हे. वर्ण म्हणजे खरोखर काय, हा प्रश्न शिल्लक आहेच. स्वरव्यंजनव्यवस्था, दन्त्योष्ठ्यतालव्यमूर्धन्य इत्यादि वर्गाकरण हें ठीक आहे, पण पुरेसें नाही. आधीं असें कीं हे दन्त्य इत्यादि शब्द लाक्षणिकच आहेत, कारण तसे उच्चार उमटविणें मानवी शरीराशिवायसुद्धां साध्य आहे; पण तो मुद्दा नव्हे. आपण 'स्वर' अ, आ, इत्यादि उच्चार समजतो व त्यांत मुळाचा आकार प्रत्येकीं एकएक मानतो. पण फ्रेंच, जर्मन् आदि

भाषांत एकच स्वर म्हणून मानले गेलेले उच्चार आहेत ते असे की त्यांना आपण जोडस्वर (संयुक्त स्वर) म्हणू; जसे (उ+इ), (ओ+ए) इत्यादि. (उ+इ) यांत उदाहरणार्थ मुखाची आकारस्थिति एकच, 'उ'काराची, ठेवून तिच्या द्वारे 'इ'काराचा उच्चार करावयाचा असतो. इंग्रज भाषासार्थे तर जोडस्वरांशिवाय पान हलत नाही. रशियन् भाषेत य, या, ये, यू, हे स्वर मानिले आहेत, व्यंजन नव्हेत. त्याच भाषेत ल चा एक उच्चार असा होतो की तो आपल्या लिपीत लिहावयाचा तर (ग + इ + ल) असे काही तरी करावे लागेल. (अशाच धर्तीचा 'ल,' तामीळ भाषेत कधी आढळतो). चेक् भाषेत एक अक्षर-जोडाक्षर नव्हे-असे आहे की त्याचा उच्चार (र + ह + क्ण) असा काहीतरी दाखवावा लागेल. आरबी भाषेत अ चे कांही उच्चार महाप्राणासारखे असून शिवाय त्यांमध्येहि, गळा किती आंघळला यानुसार, ऐन् व हम्झा असे दोन प्रकार आहेत. फार्सीमध्ये त्यांतील एकच प्रकार येतो. 'सिद्दिकी' या आडनांवाचा असलेला आरबी उच्चार लिहून दाखविणें फार कठिण आहे, त्यांत सकारांत सीत्कार आहे आणि ककारांत महाप्राण आहे. पण एवढें कशाला ? जवळचीं उदाहरणें पहा. तामीळ भाषेत क-ख-ग यांच्या उच्चारांत परस्परविधिनियेध नाही; गोखले, खोगले, गोगले, हे सर्व सरमिसळच आहे. भाई बाई होतो व भाताचा वाय होऊ शकतो. श हे व्याकरणांतील एक व्यंजन, त्याचा आपला उच्चार जोडाक्षराचा (व् + न् + श्) आहे व त्यांत जकराच नाही; तर उत्तरेकडे त्याचा उच्चार 'ग्य' असा आहे, अनुनासिकल नाहीच. 'बाण'मधील णकाराचा आपला उच्चार वेगळा व गुजराती उच्चार वेगळा आहे. 'क्ष' चा बंगाली उच्चार 'क्ख' आहे; 'कृष्ण'चा उच्चार 'किण्टो' आहे. पण स्वरव्यंजनांचीं नांवें सारलीच आहेत. पूर्वी अशी समजूत असे की, मुखाचा एक आकार कायम केल्यावर त्यांतून अखंडरूपानें जो ध्वनि निघेल तो स्वर, आणि मुखाच्या हालचालीं-मुळें त्या अखंडत्वांत जे जे खंड उत्पन्न होतात तीं व्यंजन. पण ही समजूत चिकित्सेला उतरत नाही. (पुण्याचे डॉ. शंकरन् हे यासंबंधांत कांहीं वेगळें प्रतिपादन करण्यामागे होते व त्यासाठीं सुमारे १९५०-५१ सालीं त्यांनीं कांहीं यांत्रिक उपकरणांहि आयात केलीं होती. पुढें काय झालें हे माहीत नाही, कारण प्रस्तुत लेखकाचा त्यांत संबंध केवळ तीं उपकरणें निवडून चालू करून देण्यापुरताच होता. शंकरन् पंथ विज्ञानाचा टिळा लावीत विज्ञानातीत झाला आहे, भ्रांत शब्दपांडित्यांत गुंग आहे. उच्चारासंबंधीचे संदर्भग्रंथ परिशिष्टांत आहेत ते अवश्य पहावे. मराठीतील कालेलकर यांचें पुस्तक त्यांतल्यात्यांत आधुनिक, पण तेंहि आतां जुने झालें आहे. तें 'फोनीम्'वरच थांबतें, पण त्यानंतर 'ईम् प्रत्ययान्त' अनेक शब्द आले व ते सर्व आतां वाजूस पडले. फोनेटिक्स व फोनीलजी यांचा अभ्यास वेगवेगळा व अधिक खोल होऊं लागला. तात्पर्य ध्वनि व वर्ण ही नांवें नक्की कशा-कशाचीं, याचें उत्तर अजून मिळालेलें नाही; आधुनिक विचारांची तऱ्हा अशी की अशा प्रश्नांकडे वळण्याऐवजी ध्वनीचीं वेगवेगळीं रूपेंच सांगोपांग पाहून त्यांच्या आधारे कांहीं निष्कर्ष काढावयाचे. (इन्ट्रियेगेन्ड्रियार्थ तु त्व स्वं गृह्णाति मानवः । नियतं तुल्यशोनिस्त्वान्ना-न्येनान्यमिति स्थितिः ॥ सुश्रुत १५).

२.६ धर्म, लक्षण, अवस्था हे शब्द समानार्थक नव्हेत. ध्वनि (शब्दध्वनि), स्थिर-नाद आणि वर्णोच्चार यांचे धर्म, त्यांची लक्षणे, त्यांच्या अवस्था व या सर्वांचा क्रम आणि गुणपरिणाम व्याख्यात करणे हे फार महत्त्वाचे आहे. परंतु स्थलाभावीं ते येथे करितां येत नाही. 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकांत हे व्याख्यान येईल.

२.७ कारण, हेतु आणि प्रयोजन हे शब्द परस्परसंबद्ध आहेत. त्यांचा विचार करण्याचे हे स्थान नव्हे, पण थोडक्यांत असे म्हणता येईल की, हेतु, प्रयोजन, त्याचप्रमाणे लक्षण आणि अवस्था यांचा विचार आधीं करणे, व त्यावरून कारण व धर्म यांजकडे जाणे, व त्यांतील निष्कर्षाच्या आधारे हे सर्व ज्या वस्तुचे 'मनुष्यगम्य दर्शन' आहे त्या वस्तुचा म्हणजे 'धर्मा'चा विचार करणे, ही आपली एक परंपरागत पद्धतिच "ज्ञानं विज्ञानसहितं" प्राप्त करून देणार, व तीच विज्ञानाचीहि पद्धति आहे, म्हणून प्रस्तुत लेखकाचा भर तिच्यावरच आहे.

२.८ नाद हे एक मूलतत्त्व आहे असा विचार 'लयव्याख्या' या अनुबंधांत आहेच. परंतु येथे वापरिलेला 'नाद' हा शब्द हा केवळ ध्वनिचे एक अवस्थारूप दर्शवितो.

२.९ तत्रादौ स्वरशब्दस्य व्युत्पत्तिरिह कथ्यते। 'राजू दीप्ता'विति धातोः स्वरशब्दपूर्वकस्यच। स्वयं यो राजते यस्मात् तस्मादेष स्वरःस्मृतः। (बृहदेशी ६३,६४) वर्णसाम्यादपि निरुक्तिमाहुः। स्वयं स्वेध्वेव जातिरागभाषाभेदेपु राजन्त इति स्वराः। (अभिनवभारती २८, गेयाचिकारः).

२.१० स्वतो रंजयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते। (रत्नाकार १.२५). कथं तस्य रंजकत्वम्? अतो हेतुगर्भं विशेषणं स्निग्ध इति। (मुधाकरटीका). स्वतः शब्दोपपदात् 'रंज रागे' इत्यस्माद्धातोः 'अन्येभ्योऽपि दृश्यते' इति डप्रत्यये टिलोपे पूर्वपदस्थतकारादेः पुषोदरादित्वालोपे स्वर इति रूपसिद्धिः। (कलानिधिटीका). मात्र प्रस्तुत लेखकाला हे सर्व केवळ शब्दपांडित्यच वाटते; स्निग्ध म्हणजे काय?

२.११ न...स्वर आक्षेप इति स्वरशब्दः तेन शब्दस्वभावां चित्तवृत्तिमभ्यस्यतारूप-स्वास्थ्यावस्थापरित्याजनेनोपतापयन्तो हृद्यतातिवशात् स्वतामाक्षिपन्तः स्वविषये अभिधानं कुर्वतः स्वरा इत्युक्ताः। (अभिनवभारती २८).

२.१२ हे विज्ञानसंमत आहे व प्राचीन ग्रंथांतहि स्थूलमानानें आहे. — अत्र नारदाद्या नामनिर्वचनमकार्षुः। नासा कण्ठमुरस्तालु जिह्वां दन्ताश्च संश्रितः, षड्जभ्यस्तज्जायते यस्मात् तस्मात् षड्ज इत्यादि। (१.५७) तदनुषंगो गान्मुनिना न स्वीकृतम्। वीणायां च तथा भावाभावोऽपि षड्जादिदर्शनात्। (अभिनवभारती); येथे जो भेदाभेद केला आहे तो शारीरिक उच्चार व निर्जीव साधनांनी उत्पन्न केलेले नाद यांचाच केवळ आहे. अर्थात् षड्ज हा शब्द लक्षणात्मक-अतिदेशात्मकच आहे. शिवाय, व्याकरणांतील अ आ इत्यादि स्वर आणि येथे षड्ज म्हणून सांगितलेला स्वर हे वेगळे हे उघड आहे. ननु षड्जादीनां कथं स्वरत्वं व्यंजनत्वात्?...आसोनदेशात्... (बृहदेशी). शिवाय आणखी एक मुद्दा येथे

लक्षांत घ्यावा. येथे स्वरनादाची कल्पना आहे, आणि तो सहा स्थानांतून निर्माण झाला म्हणून पड्ज असे त्याला म्हटलें; येथे पड्ज हा कोणताहि स्वरनाद व त्यालाच स्वर म्हटलें आहे. पड्जत्वेन गृहीतोयःस पड्जंघ्राते ध्वनिः (दत्तिलम् १'२२). परंतु ऋषभ, गांधार इत्यादि स्वर आहेत, ते केवळ स्वरनाद नसून, त्या त्या प्रथम निर्माण केलेल्या पड्ज नांवाच्या स्थिरनादाच्या वर किती 'उंचीचे' आहेत ते निश्चित केलेले स्वरनाद आहेत, अर्थात् पड्ज हाहि अशाच प्रकारचा, निषादाच्या वर अमुक एका उंचीचा असा, नाद आहे. असा प्रमाणनिश्चित झालेला स्वर, आणि कोणताहि स्थिर इत्यादि ध्वनि, यांमध्ये मेद दाखविण्यासाठी प्रस्तुत लेखकानें दुसऱ्या ध्वनिस स्वर न म्हणतां 'स्वरनाद' म्हटलें आहे. थोडक्यांत, [१] व्याकरणांतील अ, आ इत्यादि वर्गाकृत वर्णांभार ते स्वर, [२] कोणताहि स्थिर, 'एका पट्टीतील' नाद तो स्वर, [३] अशा प्रकारच्या एका नादातून अमुक एवढ्या उंचीवर असलेला दुसरा जो स्थिरनाद तोहि, त्या पहिल्या नादाच्या अपेक्षेनें, स्वर, असे तीन अर्थ झाले; त्यांपैकी दुसरा व तिसरा हे अर्थ गायनवादनांत येतात; त्यांमध्ये चूकभूल होऊं नये म्हणून दुसऱ्या प्रकारास, आधारनादास, स्वर न म्हणतां स्वरनाद म्हटलें आहे. तिसरा अर्थ व्यक्त होण्यासाठी दोन वेगवेगळे स्वरनादच हवेत असें नव्हे, तर एकच स्वरनाद (जसा पड्ज) चढत चढत दुसऱ्यामध्ये रूपांतरित होऊं शकतो असेंहि व्याख्यान अभिनवगुप्तानें केलेलें आहे.

२.१३ कृत्रिम साधनांनीं वर्णोच्चार उमटविणाऱ्या अनेक यंत्रणा बनविल्या गेल्या. हल्लीं इलेक्ट्रॉनिक उपकरणांच्या साधनांनींतर वाक्येंच्या वाक्यें 'उच्चारिलीं' जातात. त्या धर्तीचे कांही सांपे प्राथमिक प्रयोग मुंबईच्या टाटा इन्स्टिट्यूट ऑफ फण्डामेंटल् रिसर्चमध्ये झाले आहेत. आयबीएम, वेल् लॅबॉरेटरीज्, इत्यादींमध्ये हे संशोधन जारी आहे.

२.१४ इंग्रजी भाषेतील 'एस् ओ एस्' हीं अक्षरें, मॉर्स नांवाच्या अमेरिकन तंत्रज्ञानें बसविलेल्या लिप्यनुसार, या वर्णांनीं दर्शविलीं जातात. 'सिग्न्स अवर् सोल्स्' म्हणजे 'आमचे जीव वांचवा' असा याचा अर्थ कोणी मानितात ते खरें नाहीं. हे केवळ आंतर-राष्ट्रीय सांकेतिक वर्ण आहेत.

२.१५ प्रत्येक स्वरनाद जर स्थिर असा भासला तर असे वेगवेगळे स्वरनाद एकमेकांतून वेगवेगळे जाणवतात. त्या मेदांत स्वराची उंची हे एक लक्षण, एक गमक आहे. याला इंग्रजीत 'पिच्' म्हणतात. हा एक कर्णप्रत्यय आहे. त्याला 'उंची' असा शब्द कां दिला असावा याचा विचार करितां असें दिसतें कीं तसेतसे स्वरनाद शरीरांतून काढण्याचा प्रयत्न केला तर कांहींमुळें छाती वगैरेंमधील पोंकळ्या कंप पावत आहेत असा भास होतो, कांहींमुळें गळ्यांतील, व कांहींमुळें मस्तकांतील; म्हणजे त्या त्या नादांची उत्पत्तिस्थानें 'वरवर' जात आहेत असें भासतें. या उंचीचें भौतिक लक्षण व मान एवढेंच कीं, ज्या पदार्थांतून तो स्वरनाद उत्पन्न झाला त्याचीं कंपनें दर सेकंदास किती झालीं, अर्धाच सेकंद कंपन झालें व त्यात ५० कंपनें झालीं तर 'उंची' मापण्याचें भौतिक साधन

५० भागिले $\frac{1}{2}$ म्हणजे १०० झाले, या मापाला हेर्त्स म्हणतात. (हेर्त्स हे एका शास्त्रज्ञाचे नांव आहे). परंतु ही 'कंपद्रुति' म्हणजे स्वराची उंची नव्हे! कंपद्रुति व स्वराची उंची यांत संबंध आहे एवढेंच, पण तो संबंध साधारणपणे नाही; त्यांत अनेक पर्याय-श्लेष वगैरे आहेत (ते माहीत नसल्यामुळे की काय, आपल्याकडे "स्वरांचें गणित" कांही विचित्रच प्रकारचें केलेले आढळते. पाश्चिमात्य देशांत एलिस् नांवाच्या साडेबानें हाच प्रकार करून ठेविला होता पण तेथें आतां एलिस्च्या चुका सिद्ध झाल्या आहेत. —संदर्भग्रंथापैकी लॉइडकृत पुस्तक पहावें). हा सर्व भाग 'स्वरागविचार'मध्येच येऊ शकेल.

२.१६ एका स्वरनादामधून त्याच्या टुप्पटीचे, तिप्पटीचे वगैरे स्वरनाद ऐकू येतात ('अंतर्नाद'), त्यांनां अनुरणन हा शब्द लावण्याचा प्रयत्न पूर्वी देवल वगैरेंनी केला. (असे अंतर्नाद नेहमींच होतात काय, त्यांचें प्रमाण नेहमींच पूर्णांकांत असतें काय, इत्यादि गोष्टींचा विचार त्यांनीं केला नाही—व आपल्याकडे संगीतपंडितांपैकीं कोणीच केला नाही. परंतु येथें दिलेला अर्थच योग्य आहे. यः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः...स स्वरः। (रत्नाकर १.२४-२५); प्रथमतःस्यामाहतायां यो ध्वनिरनुरणनद्यत्यः उत्पद्यते स श्रुतिः, यस्तु ततोऽनन्तरमनुरणनरूपः श्रूयते सः स्वरः। (सुधाकर टीका). "अनुरणनात्मकोऽनुस्वररूपः" (कलानिधीटीका). अभिघातजाच्छब्दादनन्तरं योऽनुरणनलक्षणोऽन्यः शब्द उपजायते स तावन्निसर्गस्निग्धमधुराकारः। (अभिनवभारती). या प्रकारचा विचार भौतिक विज्ञानांत ट्रान्झियन्ट थियरी या नांवानें आहे व त्याचें फार महत्त्व आहे. विष्णुशर्मा यांनीं 'हिंदुस्तानी संगीतपद्धति'मध्ये या अशा चिकित्सेला भाकड लिखिलें आहे तें योग्य नव्हे, आणि शिवाय, देवलादिकांच्या-त्यांच्या कुवतीनुसार केलेल्या-प्रत्यक्ष प्रयोगांवीहि निंदा केली आहे, तेंहि बरें नव्हे.

२.१७ 'आइ' हा शब्द जेव्हां 'आओ' असा छापण्यांत येऊं लागला तेव्हां, माधव ज्यूलियन यांच्या एका कवितेचा हा मथळा त्या धर्तीचा छापिलेला पाहून, कोणी टीका केली होती. (ती अर्धविनोदी टीका श्री. मं. वा. राजाभ्यक्ष यांची असावीत वाटते.) टीकाकाराच्या मनांत हा तुटक उच्चार उभा राहिला असावा. स्वराचा 'अखंड' व 'तुटक' उच्चार दर्शविणारें एक उदाहरण पहा : ॐ आपोहिष्ठार्मयोभुवः, प्राणाव आपः पशव आपः, सर्वादेवता आपोभूर्भुवः यांतील आ तुटक आहेत, आणि विश्वांभूतान्यापः अमृतमार्पः मधील 'आ' अखंड म्हणजे नेहमींचे, सहज आहेत. आपोवा इदं सर्वमूहमधील तुटक आहे.

२.१८ नाटकांतील भाषणें तर प्रसिद्धच आहेत. शिवरामपंत परांजपे, सावरकर, रवीन्द्रनाथ ठाकूर, लक्ष्मणशास्त्री लेले, बाळशास्त्री हुरदास, शिवाजीराव भोंसले, यांच्या भाषणांत लयबद्ध गद्य उत्कृष्ट असें प्रतीत होतें. जवाहरलाल नेहरूंचा लयबद्धतेचा प्रकार यशवंतराव चव्हाणांनीं बराचसा उचललेला आढळतो.

२.१९ मुद्रा म्हणजे विशेषेंकरून हाताच्या वेगवेगळ्या सूचक ठेवणी.

२.२० अंगहार म्हणजे विशेषेंकरून सर्व शरीराच्या वेगवेगळ्या सूचक ठेवणी.

२.२१ पहिला सलाम करण्याचे प्रसंगी घेतलेली शरीराची ठेवण तो थाट.

२.२२ नृत्य सुरु करण्याचे प्रसंगी करण्याचे जे वेगवेगळे शारीरिक हावभाव तो आमद्. आमद् म्हणजे येणें असा मूळ फार्सी शब्द आहे. आमद् म्हणजे येतो, येते, येतें.

२.२३ चाल हा मराठी शब्द, हुंफर हिंदी, मज्जिगे तेलुगू. पदार्थ साधारणपणें एकच.

२.२४ 'स्तुति' हा एक देवतास्तवनाचा तालबद्ध तुकड्यांचा प्रकार आहे. जसें—

जटाजूट-मध	गंग विराजत	सीसचन्द्र ल	छाट झलकत
×	○	×	+
हुंडमाल गले	शेष धाणिघर	पारवतीपति	शिव हर हर पा
×	○	×	+
हर हर पारव	तीपति शिव हर	हर	
○	×	+	

शंकराची स्तुति आहे, 'पार्वतीपति शिव हरहर' हें शेवटीं तीनदां आहे, तालाचा आघातवर्ण प्रथम 'पा,' नंतर 'शि,' मग, र, मग 'ती' व शेवटीं शेवटचा 'ह' आहे.

॥ शिव हर हर पा, रवतीपति शिव, हर हर पारव, तीपति शिवहर ॥ हर असें शेवटचें

१६ मात्रांचें आवर्तन बांधून सम शेवटच्या ह वग आणली आहे. येथे हें व अशीं व वैशिष्ट्ये पहावयाचीं, काव्यगुण अथवा स्वरमाधुरी विशेष नसते. या स्तुतिची नाना लयांगांत तऱ्हेतऱ्हेनें बोलवांट केली म्हणजे तिची गंमत कळेल.

२.२५ तऱ्हेतऱ्हेच्या फुगड्या वगैरे नृत्येव आहेत. त्या पंढरीचे वारकरीहि बालतात. त्या नृत्यांना उत्तम तऱ्हेनें संस्कारित करून नवे प्रकार बनविण्याचें कोणो मनावर घेईल तर बरें. ओडिसी कुचिपुडि वगैरे नृत्ये कांहीं आकाशातून पडलेलीं नाहींत.

२.२६ गुणपरिणामाचा अर्थ 'लयव्याख्या' या अनुबंधांत केला आहे. त्या अनुबंधांत एक दीर्घ पण सुसूत्र विचारसरणी मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे, व येथे म्हणजे पुस्तकाच्या सुरवातीसच तो प्रपंच टाळण्याचा प्रयत्न केला आहे. म्हणून येथे नाट्यशास्त्र ३१ (घनातोद्यविकल्पनम्) ३७०-७१, व त्यावरील अभिनवगुप्ताचें व्याख्यान उद्धृत करणें योग्य होईल. तें अत्यंत उद्बोधक आहे.

छन्दोक्षरपदानां हि समत्वं यत् प्रकीर्तितम्, कलाकालान्तरकृतः स लयो नाम संज्ञितः । इति । न्हस्वरूपा तस्येयमुच्चारणा कला प्राकृतव्यपदेशतया प्रसिद्धा । अन्योन्य-मभ्यवर्ती कालः । तत्कालान्तरं तत्कृतः संपादितोऽत एव वैकृतस्वभावो लयो नाम संज्ञितोऽन्वर्थलब्धः । श्लेषविश्रान्त्यात्मार्थः स लयः । तस्य च स्थूलसूक्ष्मकार्यगम्यं स्वरूप-माह । छन्दोक्षर इति । यदिति । यस्माद्विश्रान्तिलक्षणाच्छब्दच्छन्दोन्तरेण समं तुल्यकालं प्रयुक्तमिति व्यपदेशो जायते तेनाक्षरगतः पदगतः सकलवाद्यगतश्च लय इत्युक्तं भवति । ”

२.२७ कांहीं ग्रंथांमध्ये 'मात्राच स्पर्शश्च' इत्यादि श्लोक आहेत, पण मतलब तोच. पंचमहाभूतांच्या वेगवेगळ्या करणांचें ग्रहण चित्तावाटें होतें तेथें 'मात्रास्पर्श' होतो याचा अर्थ, स्पर्श होतो व त्याचें 'मान' चित्तावाटें बुद्धिला-मनाला कळतें, असा होतो.

असा अर्थ केला नाही तर 'तन्मात्रा' यांत मात्राशब्द कशासाठी आहे, तद्वीजं, तदंशः इत्यादि शब्द कां नाहीत, हा प्रश्न विचारवा लागेल. तन्मात्रा वगैरे द्रष्टृसापेक्ष आहेत असे प्रस्तुत लेखकाला वाटते.

२.२८ हे नियम छन्दाचे आहेत. भाषेत, संगीतांत, प्रत्यक्ष क्रियेत त्यांस अनेकवार मुरड घातली जाते. न्हस्वाक्षर ते लघु आणि त्याच्या दुप्पट ते गुरु ही मूलची छंदपरिभाषा, तीही जरा बदलून पुढे न्हस्वाक्षर ते द्रुत, त्याच्या दुप्पट ते लघु व लघुच्या दुप्पट ते गुरु असे झाले. भाषेमध्ये गुरुलघूच्या नियमांस अपवाद होतात ते पिंगलांच्या प्राकृतछन्दः सूत्रांपासून आहेत, त्यांना 'लघूपाय' म्हटले आहे; आणि तहत रामजोशीकृत (?) छन्दोमंजरीपर्यंत असे वेगवेगळे लघूपाय सांगितले गेले. माधवराव पटवर्धनांनी तर लघूपायांनुसार पत्रलेखनहि करून पाहिले, जसे 'मुंबईमध्ये पहाल जो तो आपुल्याच घाईत', त चा पाय मोडला.

२.२९ हस्तद्वयस्य संयोगो वियोगस्ताल उच्यते। (संगीतमणिदर्पणः, तालदश-प्राणदीपिका). एवं नियमविशिष्टो लयस्ताल इति तावत् ।.. एवं साक्षाच्च साम्यं वक्ति फलं फलसाध्यद्वारेण दृष्टे अपवर्गान्तमपि फलं तत्रान्यदपि रूपं वक्तव्यम्। तत्र चिरशीघ्रतादौ क्रिया यद्यपि या काचिदप्युपायस्तथा नियमादृष्टफलसिद्धये विशिष्टहस्तांगुलक्रियैवोपयोगिनी। सा च पाणिशब्देनोक्ता। तदाह दत्तिलः। तत्र तालं च पाणिं च प्रादुरैकमिति। (दत्तिलम् १५३)। (अभिनवभारती ३१.३७२).

न कालः क्रियाव्यतिरेकः अपि तु सर्वेषां परिच्छेदहेतुः काल इत्युच्यते। परिच्छेदश्च क्रियैव ।.. तल प्रतिष्ठाकरण इति। (अभिनवभारती ३१.१)

२.३० कालो लघ्वादिमितया क्रियया समतो मितिम्।, गीतादेर्विदधत्तालः। (रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः). ननु, अनवच्छिन्नस्य कालस्य कथं तत्परिच्छेदत्वं ? तत्राह— लघ्वादिति। लघ्वादयो लघुगुरु मृताऽदयः। तैः परिच्छिन्ना या क्रिया वक्ष्यमाणा... अनया परिच्छिन्नः कालः। (सुधाकरटीका). एवंविशिष्टः काल एव मुख्यस्तालशब्दार्थः। (कलानिधिटीका).

“कालो मार्गः क्रियांगाणि” इत्यादि श्लोकांत पहिला शब्द काल नसून 'ताल' आहे व त्यानुसार तालाचे प्राण खरोखर नऊ ठरतात, दहा नव्हेत, असें मत सन्मित्र वामनराव सडोलीकर यांनी सांगितले. 'तालप्राणा दश स्मृताः' यांनुसार ते अयोग्य वाटते व काल आणि ताल यांच्या व्याख्यांत बसत नाही हे खरे; परंतु चतुरकळिनाथाच्या बरील बाक्यांतून तसा अभिप्राय निघू शकतो.

२.३१ प्रथम छंदं हं वेदांग, त्यांतील लहान माप न्हस्वाक्षर ते अर्थात् 'लघु'. आधारभूत प्रथम 'मार्ग' तो ध्रुव, त्यांत एका मात्रेला एक हस्तक्रिया, म्हणून टाळीचे मापहि लघु नांवाचेच. गांधर्व, गीत, गान, देशी, इत्यादि तऱ्हांतऱ्हांनी गावयाचे, नानाप्रबंध-कपाले-कंवले वगैरे गावयाचीं, तेव्हां चित्र वगैरे मार्ग वापरणें अपरिहार्य झाले; ल.ता.वि. ३

त्यानंतर गायनवादाने नियम अधिक विकसित होऊन चित्रतर, पट्टचित्र वगैरेहि मार्ग झाले, यांमध्ये टाळीकालाचा अवकाश वाढला, तथापि 'लघु' हें चिक्कटलेलें नांव तसेंच राहिलें. दोनपासून सोळापर्यंत मात्रांस एक टाळीक्रिया व त्या सर्वांचें नांव 'लघु'च. 'कांहीं प्रचलित तालवर्तने', 'प्रचलित तालव्यवहार', इत्यादि भागांत आपणांस वेगवेगळ्या मात्रांच लघु दिसतीलच, लघु शब्दाची ही परंपरा, एक तर्क म्हणून, येथें सांगितली.

आणि पुन्हां आठवण करून देणें अवश्य वाटतें कीं ही टाळी, ही हस्तक्रिया, ही साहाय्यक म्हणून आहे; लयाचें कालमान मोजून संभाळण्यासाठीं आहे. घोष-अघोष, कठोर-मृदु उच्चारण इत्यादि भ्रुविक्रियांनींहि, इतकेंच नव्हे तर स्वरनादांच्या आरोही-अवरोही वर्णांनींहि, कालमान सांभाळितां येतें व तसें केल्यास टाळीची गरज नसते.

३. यतिकल्पना

यति म्हणजे लयाचें तुलनात्मक चलन. हा शब्द यम् म्हणजे नियमन करणें, नियंत्रण करणें अशा अर्थाच्या धातुपासून बनलेला आहे. तो धातु मकारान्त आहे म्हणून या यतिशब्दाचें स्त्रीलिंग आहे. (दुसरा एक यति नांवाचाच प्रकार आपण पुढें पाहणार आहोंत, तो मात्र पुछ्छिगी आहे कारण तो 'या' म्हणजे जाणें या आकारान्त धातुपासून बनलेला आहे.) ^१ म्हणजे लयाची गति ज्या तऱ्हेनें नियंत्रित झालेली भासते ती यति नांवाची वस्तु आपण येथें पाहणार आहोंत.

टाळीची संपूर्ण क्रिया, म्हणजे एका टाळीचा ध्वनि उत्पन्न होताक्षणीच हात एक-मेकांपासून दूर नेऊन पुन्हा दुसऱ्या टाळीसाठीं एकमेकांजवळ आणणें एवढी हस्तसंयोगवियोग-क्रिया, म्हणजेच लघु; ही हालचाल जलद, सावकाश अथवा धड जलद नव्हे-धड सावकाश नव्हे अशा मध्यम प्रमाणाची, अशा तुलनात्मक तीन प्रकारांनीं करितां येईल हें उघड आहे. टाळीची क्रिया नियमित कालान्तराची झाली कीं एक लयमान, लयाचें माप, उत्पन्न झालें, म्हणजेच लय उत्पन्न झाला, असें आपण म्हणतो. म्हणून लय हाहि (लक्षणें) जलद, मध्यम व सावकाश अशा प्रकारचा असू शकतो. हें अर्थातच परस्परतुलनात्मक आहे. या तीन प्रकारांपैकीं जलद प्रकारास द्रुत (अथवा जलद, दुरुत), मध्यमप्रकारास मध्य (अथवा चलती, बगबर), व सावकाश प्रकारास विलंबित (अथवा विलंबत, ठाय, गदी) ^२ लय म्हणतात. हें झालें हस्तक्रियेवर आधारिलेलें तुलनात्मक वर्गीकरण. उच्चारणावर आधारिलेलें, म्हणजे स्वरांनुसारी, स्वरसापेक्ष, मात्रांनीं मोजिलेल्या लयांतहि असेंच असणार. प-शु-प-ति इत्यादि एकेका मात्रेचीं उच्चारसुकर न्हस्व अक्षरें जलद म्हणून द्रुतलय, साधारण लांबीचीं म्हणून मध्यलय, व अखंड पण सावकाश म्हणून विलंबितलय उत्पन्न करितां येईल. अर्थात् तेथें तेथें हीं अक्षरें न्हस्वच वाटतील, दीर्घ वाटणार नाहींत; म्हणजे त्यांचें जें प्रत्येकीं कालमान त्याला एक मात्राच म्हणावें लागेल, एकाहून अधिक नव्हे, हें अवधान ठेविणें अवश्य आहे.

एकदां लयमान ठरविलें (म्हणजे लय ठरविला) कीं एखाद्या वर्णमालिकेंत तें सातत्यानें कायम ठेवितां येईल, अथवा तें तुलनेनें दीर्घ किंवा न्हस्व करितां येईल. अशा प्रकारें लयमानांत म्हणजे लयांत फरक करण्याचे पांच प्रकार मानिले आहेत आणि त्या प्रकारांचें सामान्य नांव यति (स्त्रीलिंगी) आहे. ते पांच प्रकार समा, स्त्रोतोगता, मृदंगा, पिपीलिका आणि गोपुच्छा यति या नांवांचे आहेत. त्यांची केवळ कल्पना यावी म्हणून काहीं उदाहरणें पुढें दिली आहेत, तीं सहज लिहितांलिहितां मनांत आलीं तशीं आहेत. त्यांचें उच्चारण फक्त पहावें, मात्रा मोजूं नयेत कारण तसें मोजमाप करून उदाहरणें दिलेलीं नाहींत.

१) समायति. — अथपासून इतिपर्यंत एकच एक लय. विलंबित तर विलंबितच, मध्य तर मध्यच, द्रुत तर द्रुतच. उदाहरणार्थ —

— राजा हा राज्याचा उपभोगशून्य स्वामी !^३

— हे राज्य व्हावे हे श्रीची इच्छा असे. ^४

— शरण चरण मदनदहन. ^५

येथे कालखंडांची गति समान भासावी. ही समायति.

२) स्त्रोतोगता [अथवा स्त्रोतवहा] यति. — स्त्रोत म्हणजे प्रवाह. नदीचा प्रवाह उगमापाशीं अरुंद असतो, मध्यभागी रुंद असतो, आणि मुखाशीं विशाल असतो. त्याप्रमाणे ही यति सुरुवातीस द्रुत, मध्ये मध्य व शेवटीं विलंबित; किंवा सुरुवातीस मध्य व नंतर विलंबित; अथवा सुरुवातीस द्रुत व नंतर मध्य किंवा एकदम विलंबित असते. ^१ उदाहरणे —

— रघुपति राघव राजाराम, रघुपति म्हस्व, राघव मध्य व राजाराम दीर्घ भासतो. ^२

— छत्रपति शिवाजी महाराज.

— सौमद्र नाटकांत, “ प्रिये, पहा; रात्रीचा समक सरुनि येत उषःकाल हा ” असें एक गीत आहे. त्याचा उत्तरार्ध, “विश्रांतिं विसरुनिया” हा, पूर्वाधाहून सावकाश भासतो. ही स्त्रोतोगता यति.

३) मृदंगा यति — मृदंग म्हणजे पखवाज. हा मध्यभागी फुगीर असतो, दोन्ही बाजूंस तुलनेनें कमी व्यासाचा असतो; त्याप्रमाणे मृदंगा यतिची सुरुवात व शेवट हीं मध्यभागाच्या लयाहून जलद असतात, जसें द्रुत-मध्य-द्रुत; किंवा द्रुत-विलंबित द्रुत; किंवा मध्य विलंबित-मध्य, उदाहरणे—

— स जयति सिंदूरवदनः. सिंदूर हा मधला शब्द दीर्घ.

— सवको हूं आस करत. हूं आस हे शब्द तुलनेनें दीर्घ.^१

— गझल नांवाचा जो काव्यप्रकार, त्याच्या गायनांत कित्येकदां कडव्याची सुरुवात व शेवट तुलनेनें जलद व मधला भाग तुलनेनें सावकाश ठेवितात. जसें, दीवाना बनाना है, तो दीवाना बनादे; वरना न कोई तकदीर तमाशा न बना दे ^२ या सुरुवातीहून पुढच्या ओळी—मैं धूँड रहा हूँ, वह मेरी शमा क्या है; इत्यादि,—सावकाश आहेत, व त्यापुढे कडव्याची अखेर पुन्हां पूर्ववत् लयाची आहे. (सर्वच गझलांत हे असतें असें नव्हे). माझ्या कशि या त्यजूं पदाला, मम मुभग शुभपदाला; या नंतरची ओळ स्वर्लोकि चरण हे नसती, तरि मजसि निरयवसती ती; ही सावकाश आहे, व त्यापुढेचं नरकही थोर, सहकान्ता तो स्वर्ग मला आतां झाला; हे पूर्ववत् तुलनेनें जलद अशा, मूळच्या लयाचें, आहे. ही मृदंगा यति.

५) पिपीलिका यति — पिपीलिका म्हणजे मुंगी. तिचें डोकें व मागचा भाग रुंद असतो व कमर तुलनेनें बारीक असते. त्याप्रमाणें ही यति, मृदंगा यतिच्या उलट, म्हणजे तुलनेनें मध्यभागीं जलद असते. ^{१०} विलंबित-मध्य-विलंबित, अथवा विलंबित-द्रुत-विलंबित, अथवा मध्य-द्रुत-मध्य. उदाहरणें—

“स्वराज्य हा माझा जन्मसिद्ध हक्क आहे.” ‘स्वराज्य हा माझा’ आणि ‘आहे’ हें टोंकाचे शब्द दीर्घ व ‘जन्मसिद्ध हक्क’ हे मधले शब्द ऱ्हस्व आहेत. येथें आहे हेंहि जरा ऱ्हस्वच भासतें, पण ‘तो मी मिळविणारच’ हा पुढचा भाग पूर्ण म्हटल्यास पिपीलिका यति स्पष्ट होते.

—श्यामसुंदर वनमाली. ^{११} सुंदरवन लहान आहे, श्याम व माली मोठे वाटतात.

— सासुरवाशी सुन रुसून वसली कैशी ? असें एक जुनें गाणें आहे. त्याचा पुढचा, सासू आली सन्नावयाला, चलचल सुन्वई अपल्या घराला असा जलद म्हणतात, व पुन्हां मूळच्या लयांत सासुरवाशी इत्यादि म्हणतात.

— मूकनाथक नाटकांत एक पद आहे, त्याची सुरुवात सावकाश करितात. “भारती जडा, सुधीहि मंदधी बने, विवसेवनें.” पुढचा भाग एकदम जलद आहे: मधुमधुर—विवसम अधर चुंबिला नच दन्तें, मधुमधूनि रसना अधू सुदतिका, अदूरगतिका कां होते ? वापुढें पुन्हां भारती जडा इत्यादि भाग सावकाश म्हणतात. ही पिपीलिका यति.

५) गोपुच्छा यति. — गाईचें शेंपूट गोक्याकडे अरुंद—अरुंद होत जातें, त्याप्रमाणें गोपुच्छा यतिमध्ये लय विलंबित-मध्य-द्रुत असा जलद जलद होत जातो. उदाहरण —

— ॐ केशवायनमः । ॐ नारायणायनमः । ॐ माधवायनमः । ॐ गोविन्दायनमः । ॐ विष्णवेनमः । मधुसूदनायनमः । त्रिविक्रमायनमः... वगैरे वाढता वाढता प्रकार. ही गोपुच्छा यति.

वरील उदाहरणें कामचलाल अशीं झालीं, कारण येथें मापन नाही. पण आतां आपणांस मापनाकडे वळावयाचें आहे. लयाचें परिमाण, म्हणजे स्वरदृष्टिनें मात्रा आणि हस्त-क्रियेच्या दृष्टीनें लघु, हीं जीं मापें सांगितलीं त्यांची चिकित्सा करावयाची आहे.

मात्रा आणि लघु हीं दोन्ही कालखंडरूप मापें आहेत हें प्रथमपासूनच्या विवरणांत स्पष्टच आहे. तथापि, त्या मापांचें हें कालस्वरूप अनेकजण विसरतात. तें कसें व कां हें आधीं पाहिलेंच पाहिजे, कारण या बाबतींत आपल्या कल्पना अतिशय सुस्पष्ट हव्यात. त्या स्पष्ट झाल्यावर मात्रा-लघु यांच्या मापनाचा विचार सोपा होईल.

त्या स्पष्टीकरणासाठीं, या=जाणें या धातुपासून बनलेला जो यति हाच पुंछिगी शब्द, त्याची जरा पाहणी करावी लागेल.

हा पुंछिगी यतिशब्द छंदःशास्त्रातील एक पारिभाषिक शब्द आहे. त्यानें, छंद कसा चालतो, कसा जातो, तें कळतें, छंद हे वर्णोच्चारांवर आधारित आहेत. अर्थात् त्यांत केवळ अखंड स्वरनाद असत नाहींत, काहीं उच्चारभेदांनीं जागजागीं खंड पडतात. सारंगमपवनिसा—
ल.ता.वि. ३अ

रे' सा' निधपमगरे' ^{१२} असें अखंड आकारानें केवळ स्वरांची उंची चढवीत व उतरवीत गाहलें तर त्यांत जो लय दिसेल तो तीती उंची वेगवेगळी जेव्हां जेव्हां झाली त्यात्या क्षणांच्यामधील कालांतरांमुळे; तो केवळ स्वरसापेक्ष लय. पण सारंगम इत्यादि अक्षरोच्चार केले तर त्यात्या स्वराच्या उच्चाराच्या अखेरचा क्षण प्रत्यक्ष भासमान होईल, व त्यात्या क्षणांमधील कालांतरानुसार लयमान (म्हणजे लय) कसें निर्माण झालें हें स्पष्टच कळेल. तरीहि यांत कोटें खंड पडला असें नाही. छंदांत, भाषणांत, तसें होतें. रामलक्ष्मण, भरतशत्रुघ्न, जाडनकीऽऽ । जयू बोले हनुमानकीऽऽ । यांत उभ्या रेधेनें दाखविलेल्या, जानकी या शब्दानंतरच्या, जागीं एक निश्चित असा खंड पडतो. तेथील म्हस्वदीर्घत्वभेद आणि वर्णोच्चारभेद असे आहेत कीं जानकीमधील की व जयूमधील ज यांमध्ये जो फरक आहे तो दृष्टिआड होत नाही. वाटल्यास तेथें किंचित्काल थांबतां येतें, श्वास घेण्यास अवकाश मिळतो. (रामलक्ष्मण यांत तसें होत नाही, करावयाचें तर मुद्दाम करावें लागतें). इतर जागीं खंड नाहीत असें नव्हे, पण हें स्थान निर्विवाद असें खंडस्थान आहे. तेथें लय कसा चालला आहे तें प्रतीत होतें. तें यतिस्थान. जानकी या उच्चारानंतर यति आहे, “यति पडला आहे” असेंहि म्हणतात. हा छंदांतील यति, तें लक्षणेनें एक स्थान आहे, एक क्षण आहे, एक जागा आहे; तेथें लय चालावयाचा जणू थांबला असें होतें. या (पुंलिंगी) यतिच्या ठिकाणास कालखंडरूप नाही हें लक्षांत घेणें महत्त्वाचें आहे. खरें पाहतां “चलनचालन” रूपाची जी यति (स्त्रीलिंगी), ती नियमन केलेली असते; तिच्यांत बदल झाला कीं चाल बदलते, हें जें “येणेंजाणें”, आवनजावन, तो यति (पुंलिंगी).

या उच्चारांच्या जोडीनेच जर कांहीं हातांची क्रिया करावयाची असेल तर या यति-स्थानीं कांहीं विशेष भासेल अशी क्रिया उठून दिसेल अशी करणें स्वाभाविक आहे. उदाहरणार्थ टाळी वाजव्याची असेल तर ध्वनि यतिस्थानीच उमटेल तर बरें दिसेल. (मग वैचित्र्यासाठीं कांहीं फेरफार केले तर ते वेगळे). पण तो केवळ टाळीचा आवाज, तो त्या क्षणीं उमटला, हें ध्यानांत ठेवणें अवश्य आहे. तें दोन टाळ्यांमधील कालांतर नव्हे, तो लघु नव्हे. मात्रांच्या भाषेत बोलावयाचें तर तेथें कांहीं उच्चार करण्याची अथवा करिताकरितां थांबण्याची जागा आहे; अगदीं क्षणभराचाच त्या जागेचा व्याप आहे, पण ती जागा म्हणजे “मात्रा” नव्हे, तर मात्रांच्या सुरुवातीचा-किंवा आधीच्या मात्रेच्या शेवटचा-क्षण आहे; हें लक्षांत घ्यावें).

असें हें यति नांवाच्या (पुंलिंगी) चलनरूपाचें खंडस्थान. असा ठिकाणीं एकादें वाक्य अथवा एकादा अर्थपूर्ण असा वाक्यभाग संपला तर उत्तमच; नपेक्षां एकादा शब्दतरां तेथें पुरा झालेला असावा असें मानिलें आहे. आणि शब्दहि संपत नसला, शब्दाच्या मध्येच यति येत असला, तर तेथें यतिभंग झाला असें म्हणतात. असा हा यतिभंग, छंदःशास्त्रांत दोषा-स्पद मानिला आहे.

येथें एक मूलभूत अशी शंका, परिभाषेच्या दृष्टिनें, उद्भवते. ती अशी कीं, यतिनें जर एक थांबण्याचें स्थान (यतिस्थान) दाखविलें जातें, आणि जर हें स्थान केवळ बिंदुरूप आहे, जर त्याचें कालमान अगदीं सूक्ष्म आहे, तर यतिभंग ही कोणती भाषा ? बिंदुरूप स्थानाचा भंग कसा होईल, आणि सूक्ष्म कालक्षणांचा म्हणला तरी भंग कसा ?

या शंकेचें उत्तर असें की वर जें यतिस्वरूप सांगितलें तें रूढानुसार, वस्तुतः यति हें एक स्थान, एक क्षण नव्हे. 'रामलक्ष्मण, भरतशत्रुघ्न जानकी' हा सर्व यति आहे; वर्णाचारांनीं उत्पन्न केलेल्या लयगतिची चाल तो यति दाखविता. जयबोलो हनुमानकी। हाहि सर्व यति आहे. लयमान दोहोंकडे सारखेंच आहे, परंतु त्यांमध्ये फेरफार करावयाचा, चालचलन बदलावयाचें, तर 'जानकी'नेतर करावें हें या स्थानानें दिसतें, कारण 'रामलक्ष्मण जानकी'च्या लयचलनाहून जयबोलो हनुमानकीचें लयचलन वेगळें ठेवितां येईल अशी शब्दरचना आहे. म्हणजे यतिस्थान हें यतिच्या विश्रांतिचें स्थान आहे. तरीहि रूढानुसार त्या स्थानालाच यति म्हणतात. अर्थात् यतिभंग म्हणजे यतिचा, त्या त्या चालचलनांतील रूपवस्तुचा, भंग, हेंच मुळांत बरोबर. 'रामल' येथेंच श्वास घेतला, अथवा कांहीं विशेष उठून दिलेल अशी क्रिया दाखविली, तर रामलक्ष्मण इत्यादि यतिचा भंग झाला हेंच म्हणणें बरोबर आहे. येथें काय झालें, तर शब्द तेच राहिले आणि जेथें यतिची विश्रांति हवी तेथें ती न ठेवितां मध्येंच दुसरीकडे ठेविली, यतिभंग केला. पण उलट असें होईल कीं यतिच्या विश्रांतिचें स्थान लयानुसार निश्चित झालें आहे, तेथें विश्रांतिहि घेतली जाते आहे, पण तेथें जें शब्द, पद, वाक्य आदि संपावयास हवें तें तर तेथें संपत नाही. हा वस्तुतः शब्दभंग, पदभंग, वाक्यभंग होय. पण रूढिनें त्याला यतिभंगच म्हटलेलें आहे.

यति हें एक गमन आहे, एक चालचलन आहे, पण त्याच्या विश्रांतिस्थानालाच यति म्हणतात. उलट, लय म्हणजे विलीन होण्याचा भाव; एक स्वर दुसऱ्यांत, एक अक्षर दुसऱ्यांत, एक वर्ण दुसऱ्यांत, एक हस्तक्रिया दुसरींत विलीन होण्याचा भाव; हें विलीन होणें सूक्ष्मकालिकच असतें, तेथें तेथें लयस्थानें असतात आणि ते ते कालक्षण हे लयक्षण असतात; परंतु त्या त्या लयक्षणांतील कालांतर हें जें त्या लयक्षणांच्या गतिचें माप, त्यालाच रूढानुसार लय म्हणतात. असा हा उलटसुलट प्रकार झालेला आहे. (त्याचें विवरण लयव्याख्या या अनुबंधांत सांपडेल.)

आणि याच मुद्याचा नीट उलगडा न झाल्यामुळें कल्पनांचा गोंधळ दिसतो. असा गोंधळ संगीताला उपकारक नाही, म्हणून तर एवढें विवेचन. मात्रा आणि लघु यांच्या प्राथमिक कल्पनाच हल्लीं विसरल्या जाऊं लागल्या आहेत, त्यांचा विवेक आपणांस करावयाचा आहे, आणि म्हणून आपण यतिस्थान—यतिभंग यांजकडे वळलों आहोंत. आधीं यतिभंगाचीं उदाहरणें पाहूं.

क्लैव्यं मा स्म गमः पार्थ, नैतत्त्वमुपपद्यते ! यांत स्वल्पविशमाच्या ठिकाणीं यतिस्थान आहे. तेथें क्लैव्यं मा स्म गमः पार्थ। हे अर्जुना, असा घंढ बनूं नको ! हें वाक्यहि पुरें झालें आहे. हा यति योग्य, येथें यतिभंग नाही. निराशीर्निर्ममो भूत्वा, युध्यस्व विगतज्वरः। यांतहि स्वल्पविरामाच्या ठिकाणीं यतिस्थान आहे. तेथें वाक्य पुरें झालें नाही, पण 'आशा सोडून देऊन, ममत्वाला टाकून देऊन,' हा अर्थपूर्ण वाक्यभाग पुरा झाला आहे. हा यति अयोग्य नव्हे आणि तेथें यतिभंग नाही. वासांसि जीर्णानि, यथा विहाय। यांत स्वल्पविरामाच्या ठिकाणीं वाक्य किंवा वाक्यभाग पुरा झालेला नाही, पण 'जुनीं विरलेलीं वस्त्रें' एवढा (अर्थपूर्ण) शब्दसमूह पुरा

झालेला आहे; म्हणून येथेहि यतिभंग नाही. न हि कल्याणकृतकश्चिद्गुर्गतिं तात गच्छति । यांत कश्चित् या शब्दानंतर यति आहे, तेथे 'नाहीं कोणीहि शुभकर्म करणारा' असा अर्थ टांगल्या-सारखाच राहतो, तरी तेथे शब्द पुरा झाला आहे म्हणून यतिभंग नाही. यतिभंग न झाल्याची ही चार उतरत्या गुणांची उदाहरणे झाली. ^{१३}

दोषास्पद यतिभंगाची उदाहरणे द्यावयाची तर विनोदासाठी म्हणून सुद्धा तयार केलेलीच देणे मनोरंजक होईल.

—(आप) त्या तावडीत सांपड; लेल्या हरिणाकडे जसा चित्ता बघतो तशा प्रकारे तत्परतेने व पूर्ण समाचित्ताने वाचक जर माझा प्रस्तुतचा लेख नीट बघतील तर त्यांना कवितेचे पुष्कळसे ज्ञान खास होईल. ^{१४}

— लाविला गुलाबी रंग, किति सुंदर अमुच्या बंग; त्या प्रति, शोभती कसे हे खाव, त्यांवरी वेलिही लोंब; तीं किती. मोगरी चमेली कुंद, लाविली चहुंकडे सुंद; राकूती, अंगणीं छानसा कुंज, वृंदावनिं तुळशी मंज; न्या अति. गुंजतात गुंगु भंग, तो नाद त्यांचा गुंग; वी मति. कवितेंत जरी यतिभंग, जुळविलें यमक परि चांग; लें किती. ^{१५}

— तुला पाहू; न वेडावू; न मी जाईं सुं; दरी तूं सों; दर्याची खा; ण आहेस कुं; दरदनीं तुं; बुनियां ध; न्य करीं मज गे. ^{१६}

पद्यरचनेत हा यतिभंग टाळावा असे आहे, परंतु अनेक गीते अर्थवाहक शब्दांची व गायनास योग्य अशीं असूनहि त्यांत हा दोष असतो. त्याचे एक कारण हे की त्यांचे गीतरचनाकार हे कवि नसून गायकवादक असतात. (पण नेहमींच तसे नाही हे खादिलकरांच्या उदाहरणाने दिसते; ते गायकवादकहि नव्हते व त्यांस कवि असे म्हणणे कठिणच—जरी त्यांनी स्वतःलाच एकदां कविकृष्ण म्हणविलें तरी). अशा ठिकाणी यतिभंग लपविला जातो; स्वरनाद इष्ट असे न्हस्वदीर्घ करून, त्यांचे योग्य ते वर्णालंकार वापरून, हवी तशी स्वरनादांची सुरळ देऊन, ही लपविण्याची क्रिया पुष्कळदां सफाईनें केलेली आढळते. बाप्पा मो, रया रे; तो हा वि, छलऽवरवा, तो हा मा, धवऽवरवा; रूपबली नर शा, हुंल साचा; खेलत नं, दकुमार; सखि मो, हन मो, हनि डा, रीऽरी हीं उदाहरणे पहा. रूपबली या उदाहरणांत, रूपबलीनंतरच हवे तर क्षणमात्र दम भरून वेण्यासाठी थांबून नंतर नरशार्दूल हे एका दमांतच, शा आणि हुंल यांमध्ये स्वरांलंकार वापरून, म्हणावयाचे आहे.

पण संगीतांत कित्येकदां हा व्यवहार पाळीत नाहीत. यतिभंग टाळला तर नाहींच, उलट त्या स्थळीं गायक चक्क थांबला आहे, यतिस्थान त्याने स्पष्ट पुढे मांडले आहे व त्यांतच त्याला मौज वाटत आहे असे स्पष्ट दिसते. तेथे अर्थहानि होणारच हे उघड आहे. याची उदाहरणे किती म्हणून द्यावी ? मंदर बा. (बाजे रे), अब मैने दे. (देखी री), झनझनझनझन पा. (पायल बाजे), गरवा मै सन ला. (लागरी), कौन तऱ्हेसे तुम फें. (फेंकत होरी). अरी, मोपे डार दियो सारी रं. (रंगकी घगर), बोलरे पपी. (पपीघरा) ह्रदम मौला ते. (तेरो नाम). मुबारकबा. (मुबारकबादियां), ये बरजो मा. (माने नहीं), मालन ला.

(लायी), येरी, मोहे जा. (जाने दे री), अनहत आ. (आदनादका), आली, मै जा. (जागी री), पिया गुणवं. (गुणवंता), अनार्या खा. अनार्या खा. अनार्या खा. (खास ती समजा); इत्यादि. १७

आणि यतिभंग न करितांहि अर्थहानि अथवा अप्रासंगिकपणा हे दोष गायनांत उत्पन्न होतात. त्याचें जरा धृष्ट पण मनोरंजक उदाहरण प्रतिष्ठित गायकांचें असें : ऐन सुखाच्या समर्थी भीति, समर्थी भीति. समर्थी भीति; ऐनसुखाच्या समर्थी भीति; धरुनि कसें बसलेंसि मना, धरुनि कसें बसलेंसि; वेड्या मना तळमळसी. १८

येथें जीं उदाहरणें दिलीं तीं सर्व तऱ्हेच्या गायकांचीं आहेत. अमुक एक गुदशिथ्य-परंपरा या गायनांतील यतिभंगदोषापासून मुक्त आहे असें सांगतां येत नाहीं, अर्थात् हा सर्वत्र आढळणारा प्रकार आहे. मग प्रश्न असा उद्भवतो कीं, संगीतांत हा दोष मानावयाचा नाहीं व काय ? एकाद्या गायकाला एकादी भाषा येत नसेल, आपण जें गीत म्हणत आहोंत त्याचा अर्थ काय हें माहीत नसेल, तर त्यानें कोणताहि शब्द कोटेंहि तोडिला तर आपण त्याला फारसा दोष देणें उचित नव्हे. तेंडेदे कारन मेंडेदे यारवा मीले या पंजाबी गीताचा अर्थ (तुझ्यासाठीं माझे मित्र जमले आहेत) १९ कित्येक मराठी गायकांस माहीत नसतो, त्यांनीं मेंडेरे यार हां. एवढेंच म्हटलें तर त्यांचा फारसा दोष नव्हे. परंतु भाषा येते, गीताचा अर्थहि कळतो, आणि तरी असा प्रकार होतो, तेव्हां हें अज्ञानामुळे चुकून झालें असें नाहीं, मुद्दाम केलें आहे असाच निश्चय होतो. असें कां होतें ?

हा दोषच नव्हे असें मानिष्वाकडे कांहींजणांचा कल असतो, आणि त्यांचे मत मांडण्यासाठी ते असें विधान करितात कीं संगीतांत शब्दांचें कांहींच महत्त्व नाहीं, २० पण हें विधान असिद्धच राहतें. त्याला आधार काय, तर वर दिलेल्या प्रकारचीं मोठमोठ्या गायकांच्या तोंडाचीं गीतें; आणि त्या त्या गायकांवहलच तर प्रश्न उपस्थित झालेला आहे, प्रश्न कवितेचा नाहींच. कवितेंत शब्द आहेत, त्या शब्दांनां अर्थ आहे, तो अर्थ गायकास समजतो, तर मग गायक शब्दांची मोडतोड कां करितो; असा प्रश्न आहे. गायक शब्दांची मोडतोड करितो म्हणून गायनांत शब्दांचें महत्त्वच नाहीं हें उत्तरच नव्हे ! कोणी असें प्रतिपादन करितात कीं काव्यमय पद्यरचनेंत शब्दार्थाचें महत्त्व अलबत्ता अधिक आहे व तेथें शब्दांची मोडतोड स्वपणार नाहीं, परंतु अशी रचना फारशी गेय नव्हे. गाण्यासाठीं म्हणून जी कविता केलेली असते, तिच्यांत काव्यगुण असा फारसा नसतो; आणि म्हणूनच तिला चीज म्हणतात, कांहीं एक गाण्याजोगी वस्तु म्हणून तिच्याकडे पाहतात. अशा कवितेंत शब्दार्थाचें महत्त्व फार कमी असतें व त्यामुळे गाण्यांत शब्दांची मोडतोड चालते. २१ हें म्हणणें प्रथमदर्शनी योग्य वाटतें, पण प्रस्तुत लेखकास तें पटत नाही. आधीं 'कमी महत्त्व' म्हणजे शून्य महत्त्व नव्हे, आणि महत्त्व कमी म्हणून करा मोडतोड, हें म्हणणें समर्थनीय नव्हे. शिवाय प्रश्न असा कीं पद्य, कविता, गाण्यासाठीं म्हणून केलेली कविता, यांमध्ये मेदामेद कोणत्या तत्वावर करावा ! गाण्यासाठीं म्हणून केलेल्या कवितेंत शब्द थोडे असतात व इतर कवितेंत शब्द अधिक असतात हें म्हणणें खरें नव्हे. कित्येक चटका लावणाऱ्या कविता दोनचार ओळींच्या असतात, सहज सुचलेलीं उदाहरणें पहा : जरा जाऊं दे रे या नवऱ्या मधुप्यांना, मग

माझ्याच सुरांनी घुमेल ही मधुशाला। सतेज काळे टपोर डोळे दिसावयाला गरीब भोळे; लबाडि आतां स्मरून त्यांची, हुताशनीं मी अखंड पोळें। तुलसी, हाय गरीबकी कमी न खाली जाय; मरे दोरके चामसे लोहा भस्म हो जाय। शिशिरवृंच्या पुनरागमें एकेक पान गळावया लागतां मजसि, काय नाकळे, येत हें असें रडावयां। हमारी मौत, उनकी शादी होती है; लूनके पंजे उठतें हैं दीवारोंपर। २२ इत्यादि. (जातां जातां एवढें सुचलें, विचार केला असता तर आणखी कितीतरी व याहून समर्पक—उदाहरणार्थ, दीवाने गालिब, सुभाषितरत्न-भांडागारम्, इत्यादि पुस्तकांतून— उदाहरणें देतां आलीं असतीं). या कविता आहेत, गाण्यासाठीं म्हणून केलेल्या नाहीत. उलट कित्येक ध्रुपदे आठ किंवा अधिक चरणांचीं आहेत; कित्येक बडे ख्याल आठ आठ ओळींचे आहेत; लावण्या गायनासाठींच केलेल्या असतात त्याहि दीर्घ असतात तेव्हां शब्द किती हें पाहण्यांत कांहीं अर्थ नाही. शिवाय, बरील कविता गातां येत नाहीत असें कोटें आहे ? काव्यगायन, गझलगायन, वगैरे गायनें अथवा स्त्रीगीतें, पाळण्याचीं गीतें—गुजगती हालरडा— लयांत म्हणावयाचीं गीतें, अलीकडचे गीतरामायण, वगैरे कविता गेय नव्हेत काय ? त्यांत काव्यगुण नाही काय ? व त्यांचें उत्कृष्ट असें गायन होत नाही काय ? आणि काव्यगुण, काव्य, म्हणजे तरी नेमकें काय ? मराठीतील एका नामवंत पंडितकवीच्या प्रस्फुरदधरदलप्रभु बलभद्र म्हणे खरेचि सांगा रे। किंवा नतावनधृताव्रतज्वलन तूंचि बाधा वनीं। पदप्रणतसंकटीं प्रजव तूंचि बा धांव नी। यांत काव्यगुण कोणता ? आणि कोणा निनावी गायकानें केवळ गाण्यासाठीं म्हणून रचिलेल्या गीतांत, दगांच्या गडगडाटाबद्दल ‘हनूमंत अँकार जपत है’ असें केलें आहे त्यांत काव्यगुण नव्हे काय ?

यांतून पळवाट म्हणून कोणी भावगीत हा शब्द पुढें करितात. त्यांच्या मतें, भावगीत म्हणजे अशी कविता की जी गाण्यास योग्य आहे आणि शिवाय जिच्यांत काव्यगुणहि असल्यामुळें शब्दांचें महत्त्वहि आहे; परंतु काव्यास प्राधान्य असल्यामुळें तिच्यामध्ये संगीताचा जो मुख्य भाग, स्वरताल यांचा खेळ, तो करण्यास वांघ नाही. २३ म्हणजे या प्रतिपादकांच्या मतें, शब्दप्रधान काव्य—कविता जी गाण्यास योग्य नव्हे अशी; शब्दप्रधान कविता जी गातां येते व गावी, परंतु जिच्या गायनाचा विस्तार योग्य नव्हे अशी; आणि स्वरतालप्रधान कविता जी विस्ताराने गाण्यास योग्य आहे आणि जिच्यांत शब्दार्थांचें महत्त्व कमी अशी; असे कवितेचे तीन प्रकार होतात. २४

यापेक्षां अधिक चिकित्सा येथें करणें अप्रस्तुत होईल. पण जे विचार वर उद्धृत केले त्यांत आपण नेति, नेति करीत विस्तार या मुद्याकडे आलो. २५ गीतप्रबंधविचार आणि गीतगायन-विवेक हीं नियोजित पुस्तके करिण्याचा जर पुढें मार्गें योग आला तर त्यांत या मुद्यांचा परामर्ष येईलच.

आतां, गायनांतील जे दाखले दिले त्यांचा वर्ताव पाहिला तर असें सांपडतें कीं मूळ कविनें अर्थपूर्ण असेच शब्द वापरिले, त्यांतील स्वरलय आणि अर्थ हे दोन्ही कांहीं कारणांनीं गायकास आवडले म्हणून त्यानें ती कविता गाण्यासाठीं निवडिली. ती मूळ कविता म्हणून आपल्या गायनाच्या विस्ताराचा पाया जेव्हां गायक रचीत असतो तेव्हां सहसा यतिभंग प्रामुख्यानें मिरविला जात नाही, उदाहरणार्थ, मंदर बाजेरे, अब मैने देखी री वगैरे समग्रच म्हटलें जातें.

परंतु एकदां हा प्राया रचिला गेला, विस्तार सुरू झाला, कीं मग हा यतिभंग जाणूनबुजून केला जातो. म्हणजे 'बोल १पजे' मध्ये, 'खानेपुरी' मध्ये, यतिभंग महसा नसतो; पण बोलताना, तानतनाईत व तानफिरत^{३६} यांमध्ये यतिभंग दाखविला जातो.

बोलताना, तानतनाईत व तानफिरत ही प्रामुख्याने स्वरालंकारपूर्ण असणारच, पण तालाघातहि तेथें असतात. यतिभंग जेथें होतो तें एक प्रमुख तालाघाताचें स्थान असतें हें आपण पाहिलेंच. विस्तार करितांकरितां कधीं स्वरालंकार तालाघातांच्या कोंदणांत बसवून मांडणें तर कधीं तालाघात-वर्ण स्वरांच्या कोंदणांत बसवून पुढें करणें ही क्रिया चालू असते. गायक जेव्हां यतिभंग करितो, तेव्हां तो तेथील तालाघात-वर्ण प्रामुख्याने दाखवून देतो. तेथें आघात आणि त्यापुढची स्तब्धता हें लयमान त्याच्यासमोर उद्दिष्ट म्हणून असतें तेथें इतर सर्व गोंदीस गौणत्व येतें आणि आघातवर्ण, आघाताचा क्षण, हाच प्रबल, प्रमुख ठरतो.

म्हणजे 'मंदर बा', 'झन झन झन झन पा' इत्यादींमध्ये, बा पा, या ठिकाणीं जी टाळी वाजावयाची, तबल्या 'घा' जो (बहुधां जोरानें) वाजावयाचा, त्याकडेच केवळ अवधान दिलें जातें. आतां हें योग्य कीं अयोग्य याचा विचार तूर्त कर्तव्य नाही, पण त्याचा परिणाम काय झालेला आहे तो लक्षांत घ्यावा.

बहुमुख्य श्रोत्यांनां श्रवण हें प्रिय असतें, त्या श्रवणाच्या व्याकरणाच्या खटपटींत ते पडत नाहींत, व त्यांना त्याची गरजहि नसते. जे संगीत शिकलेले श्रोते आहेत, त्यांपैकीं परंपरेनें रीतसर शिकलेले श्रोते फारच कमी, व त्यांची संख्या झपाट्यानें कमी होत आहे. बहुतेकांचें शिक्षण एकतर 'ऐकून ऐकून', स्वतःचेच आडाखे बांधून झालेलें असतें, अथवा एकाच्या 'क्लास'त अथवा एकाच्या विद्यालयानें तयार केलेल्या 'गायनमास्तरा'कडे झालेलें असतें. तशा शिक्षणाचें आधारभूत शास्त्र म्हणून जे आजकाल प्रमुख आहे, त्यांत स्वरगत लयभाग व तालगत लयभाग हे एकच आहेत हा अत्यंत महत्त्वाचा, मूलभूत असा सिद्धांतच, दुर्दैवानें स्पष्ट असा पुढें मांडलेला नाही. स्वरभाग वेगळा शिकविला जातो व तालभाग वेगळा. पुन्हां, तालभाग हाहि तबल्याच्या आघातवर्णाच्या आधारानेंच शिकविला जातो, केवळ हातांच्या निःशब्द हालचाली करून नव्हे. त्यामुळे अशा श्रोत्यांच्या मनांत तेथे आघात घुमत असतात. 'पियाके मिलनकी आस'^{३७} अशासारख्या आर्त गीतांताहि पि (अथवा या), मि (अथवा ल), आणि मुख्य म्हणजे 'आ' यांवर आघात आहेत हें त्यांनां सतत जाणवत असतें: हें गाणें सुरू झालें कीं त्या 'आ' कडे त्यांचें लक्ष असतें, तो 'आ' उमटताक्षणीं मान हिसडणें, मांडीवर थाप मारणें, टाळी अथवा चुटकी वाजविणें, अशा क्रिया केल्याविना त्यांस राहूचत नाहीं; तबलजीहि त्या क्षणीं आपले भांडें जोरांत थापटितो; आणि आपण मोठे कोंवळे-कोंवळे स्वर सुवक्तेनें शब्दोच्चारार्त गुंफून ठेविले याचा विसर गायकासहि पडतो आणि तोहि त्या 'आ' च्या अटकावांत पडतो. मोठमोठे गायक करितात तें हेंच !

आघातक्रिया, आणि आघाताचा क्षण, हेंच प्रमुख होतें. असें आघातांवर लक्ष केंद्रित करण्याची संवय लागल्यामुळे सामान्य रसिकांची लयतालाची कल्पनाच विकृत होऊं लागली आहे ! लय आणि ताल म्हणजे कालखंडांची मालिका हें विसरलें जाऊं लागलें आहे, आणि लयताल म्हणजे अमुक इतके आघात असेंच मानिले जाऊं लागलें आहे.^{३८}

नदीवर पूल असतो तो पलीकडे जाण्याकरिता, नदी ओलांडण्याकरिता. त्यावरील रस्ता महत्त्वाचा. रस्ता बनण्यासाठी खाली कमानी लागतात; रस्ता पूर्ण बनण्याआधी केवळ कमानींच्या आधारानेहि पैलतीर गाठिता येईल, कारण प्रत्येक कमान ही कांही अंतरापर्यंत आपणांस नेऊन दुसऱ्या कमानीच्या हवाली करील. कमानींखाली खांब हवेतच, आधार म्हणून खांबांचें महत्त्व आहेच. पण केवळ खांबांच्या साहाय्याने, कमानी नसताना, (वर रस्ता तर राहोच), पैलतीर गाठिणें शक्य नाहीं. पुलाचें वर्णन शंभर फुट लांबीचा हें होईल, अथवा एकेक कमान पंचवीस फुटांची अशा चार कमानी हेंहि होईल, किंवा कमानींसाठी पांच खांब पंचवीसपंचवीस फुटांच्या अंतरावर हेंहि होईल; पण तिसऱ्या प्रकारच्या वर्णनांत कमानींचा व खांबांमधील अंतरांचा उल्लेख केला नाहीं, नुसतें पांच खांबांचा पूल म्हटलें, तर पुलाची काय कल्पना येणार ? लयांत दोन तालाघातांच्या मधील अवकाशकाल हेंच उद्दिष्ट होय, आघात हें नव्हे. हें तत्त्वच दृष्टिआड होऊं लागलें आहे.

गायक करीत असलेला यतिभंग कोणत्या बुद्धिनें करितात, आणि त्यांचें कृत्य योग्य असो या अयोग्य, त्याचे परिणाम काय होतात, हें दाखविलें, त्यामुळें आपली लयकल्पना आपण पुन्हां उजळली. शिवाय हें यतिस्थान म्हणजे काय असतें याचाहि अंदाज येऊं शकला. (जाति, खंड आणि आवर्तन या विषयांचा विचार करूं तेव्हां या यतिस्थानाचीहि अधिक चिकित्सा होईल, देखें केवळ स्थूलकल्पना झाली एवढेंच).

आणि असा हा यति, तो समा-स्त्रोतोगता आदि पंचविध यतीहून वेगळा कसा व कां हेंहि आपण पाहिलें. या समा-स्त्रोतोगता इत्यादि यती द्रुतमध्यविलंबित या तीन प्रकारच्या लयांनुसार तुलनात्मक कसा, तें आपण कांही स्थूलमानांची उदाहरणें घेऊन पाहिलें. अशा पद्धतिनें लय म्हणजे काय याची आपली कल्पना अधिक ठळक करण्याचा आपला प्रयत्न होता.

आतां मात्रा हें स्वरसापेक्ष, आणि लघु हें तालसापेक्ष, लयाचें जें परिमाण, त्याकडे घळण्यास हरकत नाहीं.

मात्रा किंवा लघु हीं मापें मिनिट-सेकंद यांप्रमाणें व्यक्तिनिरपेक्ष, यंत्रगत नसून वर्णोच्चाररूप आणि हस्तक्रियारूप म्हणजे व्यक्तिसापेक्षच आहेत हें उघड आहे. तेव्हां या मापांची मोजणी व्यक्तिच्या सोईनुसारच असणार. मात्रा, म्हणजे श, र, ण अशा तऱ्हेचा एका सुकर न्हस्व अक्षराच्या उच्चारास लागणारा प्रमाणकाल छाटामोठा करितां येईल; पण तो फारच छोटा ठेविला तर तोंडाचे स्नायु लवकर दुखू लागतील; उलट, तो फार दीर्घ ठेविला तर त्याचें कालमान नियमित सांभाळिणें हेंच काम होऊन बसेल. शिवाय नेहमींच न्हस्वाक्षरांनीं निर्वाह होत नाहीं, जोडाक्षरें, दीर्घाक्षरें हींहि लागतात. मूळचा न्हस्वाक्षरकाल जर मोठा ठेवला तर अशा दीर्घ वर्गैरे अक्षरांचा काल अधिकच दीर्घ होईल, व मग तो नेमका न्हस्वाक्षरकालाच्या दुप्पट झाला कीं थोडा कमीअधिक याकडेहि अवधान द्यावें लागेल. यासाठीं न्हस्वाक्षरोच्चारकाल (म्हणजे मात्रा) फार त्वरित नसावा व फार दीर्घहि नसावा असें ठरलें. तसेंच टाळीचें, टाळी फार जलद ठेविली तर हात दुखून येतील; उलट, फार सावकाश ठेविली तर तिच्या कालाच्या नियमितपणाकडे सतत लक्ष द्यावें लागल्यामुळें संगीतांतील स्वरवर्णालंकार इत्यादि अवश्य

भागांचें अनुसंधान कमीअधिक प्रमाणांत सुटेल, आणि त तर इष्ट नव्हे; म्हणून टाळीचा काल (म्हणजे लघु) फार जलद नसावा व फार सावकाश नसावा असें ठरलें. अशा मध्यमप्रमाणाच्या जो काल तो मध्यलयाचा अक्षरोच्चारकाल (मात्रा) व टाळीकाल (लघु) ठरला. या मध्यलयाच्या अनुरोधानें द्रुत व विलंबित लयाचा मात्रा व लघुकाल ठरविला गेला; तो असा की :

विलंबितलयाचा मात्राकाल मध्यलयाच्या मात्राकालाच्या दुप्पट, द्रुतलयाचा मात्राकाल मध्यलयाच्या मात्राकालाच्या निमपट.

अर्थात्, विलंबितलयाचा मात्राकाल द्रुतलयाच्या मात्राकालाच्या चौपट, द्रुतलयाचा मात्राकाल विलंबितलयाच्या मात्राकालाच्या पावपट.

तसेंच, विलंबितलयाचा लघुकाल मध्यलयाच्या लघुकालाच्या दुप्पट, द्रुतलयाचा लघुकाल मध्यलयाच्या लघुकालाच्या निमपट.

अर्थात्, विलंबितलयाचा लघुकाल द्रुतलयाच्या लघुकालाच्या चौपट, द्रुतलयाचा लघुकाल विलंबितलयाच्या लघुकालाच्या पावपट.

द्रुतलयाचा लघुकाल विलंबितलयाच्या लघुकालाच्या पावपट.

येथें एक महत्त्वाचा मुद्दा स्पष्ट लिहिणें अवश्य आहे, कारण त्याकडे हल्लीं दुर्लक्ष होत आहे.

विलंबितलयाची मात्रा ही मध्यलयाच्या दुप्पट कालाची असते; पण ती 'मात्रा' अशी एकच, तीत एकच ज्हंज अक्षर उच्चारानयाचें. मध्य लयांत ह, रि अशीं दोन अक्षरे उच्चारिलीं तर मध्यलयाच्या ह १, रि १ अशा दोन मात्रा झाल्या. विलंबित लयांत ह चा काल दुप्पट करावयाचा व रिचा काल दुप्पट करावयाचा; नरीहि ह १, रि १ अशा दोनच मात्रा झाल्या. द्रुतलयांत हचा व रिचा काल निमपट करावयाचा; ह १, रि १ अशा दोन मात्रा झाल्या. आतां तुलनेनें पाहिलें तर द्रुतलयाचा जो एकूण हरि हा उच्चार, तो मध्यलयाच्या हला जेवढा काळ लागतो तेवढ्याच काळांत होईल. पण म्हणून द्रुतलयाचा मात्राकालच ठेवून हरि, हरि म्हटलें तर तो मध्यलय नव्हे, त्या द्रुतलयाच्याच चार मात्रा. त्याचप्रमाणें हरिहरि, हरिहरि या द्रुतलयाच्याच आठ मात्रा; विलंबितलयाच्या दोन मात्रा नव्हेत. तसेंच लघुकालाचें.

विलंबित लय :	ए क्	एक मात्रा
मध्य लय :	ए' क् । ए' क्	तेवढ्या काळांत दोन मात्रा.
द्रुत लय :	ए' ... क् । ए' ... क् । ए' ... क् । ए' ... क्	तेवढ्याच काळांत चार मात्रा.

असें हें तुलनात्मक माप राहील.

लयपरिमाणाचीं तुलनात्मक मानें आपण पाहिलीं, पण प्रत्यक्ष मापन-मान अजून ठरलें नाहीं. त्याआधीं, एक लघुकाल म्हणजे मात्रा किती मानाव्या ? हा प्रश्न उद्भवतो. त्याचें देण्यासाठीं आपणांस 'कला', 'क्रिया' व 'मार्ग' या कल्पना समजून घेण्यास हव्यात.

टीकाटिप्पणी : ३. यतिकल्पना

३.१ हा धातुभेद स्पष्ट करावा म्हणजे स्त्रीलिंगी यतिशब्द (ल्याचें तुलनात्मक चलननियमन) आणि पुल्लिंगी यतिशब्द (ज्यामुळे विश्रान्तिस्थान उपलब्ध होतें असें ल्याचें चालचलन) यांतील फरक स्पष्टपणें दिसेल, असें सन्मित्र अरविंद मंगळूरकर यांनी सुचविलें.

३.२ गढी म्हणजे पुरलेली, खोल. कोणी 'गाढी' म्हणतात तें 'गाढ' हवें.

३.३ गडकरीकृत राजसंन्यास नाटकांतील शेंवटचें संभाजीराजांच्या तोंडचें वाक्य.

३.४ शिवाजीमहाराजांनी व्यंकोजी (एकोजी) राजांस पाठविलेल्या पत्रांतील वाक्य.

३.५ एक जुनें गाणें. खमाज राग, दादरा ताल.

३.६ या व्याख्या व हीं उदाहरणें प्रचलित प्रघातानुसार आहेत. परंतु मूळ ग्रंथ-व्याख्या या प्रघाताच्या उलट आहे. उदाहरणार्थ, नदीचा प्रवाह आधीं अरुंद हें खरें; त्यानुसार येथें आधीं द्रुत समजलें; हा हल्लींचा व्यवहार. परंतु ग्रंथानुसार स्रोतोगतायति-मध्ये आधीं विलंबितलय हवी. तात्पर्य, येथील स्रोतोगता व पिपीलिका यति त्या ग्रंथानुसार गोपुच्छा व मृदंगा. प्रघातांतील व्याख्याच जणू उलटी झाली आहे. ग्रंथवचन असें आहे : ननु विभागोऽयम् ।... 'लयप्रवृत्तवर्णानामक्षराणामथापि च नियमो यो यतिः सा तु गीतवाद्यसमाश्रया ।' इति ...या लयप्रवृत्तिः, लयविशेषः द्रुतादिस्तयोपलक्षितो यो नियमः सा यतिः । क्रमेण गीताश्रया वाद्याश्रया च । ...तत्र प्रथमभागे विलम्बितस्य यावदन्ते द्रुतस्य नियम इति स्रोतोवद्गमनात्तथा यतिरुक्ता । एतद्विपर्ययाद् गोपुच्छा ताद्रूप्यादेव । (अभिनवभारती). त्याचप्रमाणे मृदंगा व पिपीलिका यतीबद्दल समजावें.

ही उलटी व्याख्या कां झाली असेल याचा अंदाज करितां येतो, तो असा. जेव्हां आपण एक प्रमाण-अंतर ठरवूं तेव्हांच आपणांस कांहीं अंतर मोजितां येतें. एकूण मोजिलेलें अंतर हें प्रमाण-अंतराच्या अमुक इतकी पट असें असतें; जसें एक फूट हें प्रमाण अंतर, मोजिलेलें अंतर याच्या शंभरपट म्हणजे शंभर फूट. आतां प्रमाण-अंतर हेंच पूर्वापेक्षां मोठें घेतलें, जसें एका फुटाएवजीं एक यार्ड, तर पूर्वाचेंच एकूण मोजिलेलें अंतर- तें तर मूळच्याच लांबीचें आहे, लहानमोठें तर होणार नाही - या नव्या मापानें १०० फुटांची लांबी १०० यार्ड होणार नाही तर $\frac{१००}{१०}$ फुटांची लांबी एवढें म्हणजे ३३ $\frac{१}{३}$ यार्ड होईल;

लहान होईल; प्रमाणमान मोठें ठेविलें तर एकूण माप लहान होतें. उलट प्रमाणमान लहान केलें - जसें ६ इंच - तर एकूण मापाचा दर्शक अंक मोठा होतो - जसें २०० इतके सहा सहा इंचांचे तुकडे. लक्ष कशावर दिलें आहे, प्रमाणमानावर कीं एकूण मापाच्या दर्शक अंकावर. यानुसार जें लहान तें मोठें किंवा जें मोठें तें लहान असें भासेल. द्रुतल्याच्या ४ मात्रांच्या एकूण काळांत विलंबिताची एकच मात्रा बसेल. प्रमाण मोठें (४ द्रुत मात्रा = १ विलंबित मात्रा), म्हणून एकूण काल दर्शविणारा अंक लहान (४ ऐवजीं १) झाला.

३.७ 'रघुपति राघव राजाराम' यास विष्णु दिगंबर यांनी लाविलेली व गांधी आश्रमांत रूढ असलेली चाल येथे अभिप्रेत आहे.

३.८ बाबा हरिदासकृत जुने ध्रुपद, राग जयजयवंती, ताल चौताल. "सबको हूं आस करत पिया मिलवैकी, हूं तो निरास उदास भयी बिंदरावन बसके माई" वगैरे, हे गाणें रहीमुद्दीनकडून प्रस्तुत लेखकास मिळालें. "डागरबंधु" नांवाचे त्यांचे वंशज "हूं तो निरास भयी" एवढाच चरण म्हणून समेवर येतात. मुळांतील सम 'करत' च्या 'क' वर आहे व त्या समेवरचा धा जोरानें वाजवावयाचा नाही, त्यावर 'जरब' नाही हें एक या गाण्याचें वैशिष्ट्य आहे. डागरबंधूंची सम 'यी' वर येऊन तेथील 'धा' जोरानें वाजतो. परंतु निराशेची कल्पना व्यक्त झाली पाहिजे. ध्रुपद हे हिंदू गानच आहे व असावें

३.९ अख्तारी फैजाबादीन म्हटलेले प्रसिद्ध गझल. याची तबकडी आहे.

३.१० कांहीं नोटेदान पुस्तकांत पिपीलिकाचा अर्थ असा दिला आहे कीं मुंगी जशी स्वेच्छेनें चाल बदलते, कधीं सावकाश तर कधीं जलद, तशी ही यति स्वेच्छेनें द्रुतादि प्रकार बदलते. उपमा ठीक आहे, पण व्याख्या जुळत नाही.

३.११ एक जुने गाणें, खमाज तीनताल.

३.१२ क्लासांत आरोह-अवरोह । सारेगमपधनिसा', सा'निधपमगरेसा । असा शिकवितात. लेखकाची व परंपरागत शिकवण । सारेगमपधनिसा', रे'सा'निधपमगरे । अशी आहे. त्यांत फायदा हा कीं, १६ मात्रा रे वर संपतात व पुढचें आवर्तन पुन्हां हुबेहुब पूर्ववत् येतें. । सारेगमपधनीसाऽऽनिधपमगरे । असेंहि परंपरेच्या तालमीत आहे, त्यांत सा' सा' असा -कोणास वेढब वाटणारा-उच्चार टळतो; पण सा' वर तीन मात्रांचा मुकाम एकदम तंतोतंत साधणें कठिण म्हणून तो प्रकार नंतर शिकवितात.

३.१३ हीं सर्व उदाहरणें भगवद्गीतेतील आहेत.

३.१४ 'बाळकराम' (गडकरी) कृत 'कर्वाचा कारखाना.' या लेखामधील कविता.

३.१५ ज. कृ. उपाध्ये यांची कविता, त्यांच्या 'पोपटपेंची' या संग्रहांतील. मूळ कविता 'आनंद' मासिकांत आली होती असें पक्कें आठवतें, परंतु वर्ष आठवत नाही.

३.१६ स. ना. ठोसरकृत 'नाट्यकलारुक्कुठार, मात्रा पढिली-गुप्तमंजूष नाटका-वरील टीका' या पुस्तकांतून.

३.१७ हीं उदाहरणें अनुक्रमें अब्दुलकरीमखां, फैयाझखां, मास्तर कुष्णा, वझेबुवा, कुष्णापंडित, ओंकारनाथ, नारायणराव व्यास, केशरबाई व सवाई गंधर्व यांची आहेत; 'अनार्थ' हा प्रकार विनायकराव पटवर्धनांचा आहे.

३.१८ किलोस्कर मंडळीचे थोरथोर गायक 'पडद्यामागे' आपापसांत असले प्रकार करीत असे गणपतराव बोडस, चितोपंत गुरव व दादा परचुरे या तिघांनीहि सांगितले.

३.१९ राग हमीर, या चालीवर 'बिमल अधर निकटि मोह हा पापी' हे एकच प्याह्यांतील प्रसिद्ध गाणे आहे, व तें वि. सी. गुर्जर यांनी रचिलें आहे. चाल सुंदराबाईंनी दिली.

३.२० हें मत पूर्वी नारायणराव व्यास वगैरेंनी मांडिलें होतें

३.२१ हें मत पूर्वी गोविंदराव टेंबे यांनी मांडिलें होतें.

३.२२ ही उदाहरणें अनुक्रमे श्रीकृष्ण पोवले, माधव व्यूलियन्, तुलसीदास, मढेंकर, व गालिव्साहिब यांची आहेत. 'हमारी मौत' हा शेर फार उंच दर्जाचा मानितात पण आपणांकडे तो प्रसिद्ध नाही. तो पैगंबर ईसा म्हणजे येशू क्रिस्त यावर आहे. यहूदी लोकांनी एक पाखंडी मेला, बरें झालें म्हणून क्रिस्तान्ताच्या दिवशी बळी दिले व बळीच्या रक्ताचे पंजे घरांच्या भितींवर उत्सवचिह्न म्हणून उठविले, ही दंतकथा त्यामागे आहे. (शादी म्हणजे सुखभोग मौजमजा.)

३.२३ प्रस्तुत लेखकाच्या आठवणीनुसार भावगीत हा शब्द आधी नव्हता, वर्ष आठवत नाही, परंतु एच्.एम्.व्ही कंपनीने पेंढारकर यांची एक तबकडी काढिली तिच्या एका बाजूला गडकऱ्यांचें 'राजहंस माझा निजला' व दुसऱ्या बाजूस 'गोला अभिमन्यू' हें (पुण्यप्रभाव नाटकांत योजिलेलें) जुने गीत होतें. दोन्ही गाणी छानच जमलीं होती. एच्.एम्.व्हीने 'राजहंस' ही कविता 'भावगीत' म्हणून पुरस्कारिली. मात्र 'अभिमन्यू' याला भावगीत म्हटलें नाही, कां कोणास ठाऊक. तेथें 'भावगीत' शब्द प्रथम आला. आधीं वीणाकाव्य, वैणिक वगैरे शब्दप्रयत्न झाले, तें सर्व इंग्रजी 'लिरिक' या शब्दाचें अनुकरण होतें. यशवंत, गिरीश, सोपानदेव चौधरी, मायदेव, तांबे वगैरे कवि आपल्या कविता गात, पण त्यांस 'काव्यगायन'च म्हणत.

लेखकाच्या मतें अलीकडची पहिली उत्तम भावगीतगायिका सुंदराबाई व नंतरची ज्योत्स्ना भोळे, सुमारे ३१-३२ सालची. तो जमाना गोला, हल्लीचा वाईट आहे असें नव्हे, पण सुंदराबाई व भोळे यांचा नूरथाटच वेगळा, उत्तम कविता निवडून ती अर्थभाव व्यक्त होईल अशाच प्रकारचे थोडके पण निवडक अलंकार चढवून, फार गळा न फिरवितां म्हणजे थोडक्या स्वरक्षेत्रांत उठावदारपणें म्हणणें हा प्रकार आतां नष्ट होईलसें वाटतें. हल्लीं पूर्ण सतक शक्य तितक्या आधींच आक्रमणें, आणि स्वरांचे बरेच चढउतार करणें यांवर भावगीतांच्या चाली लाविलेल्या आढळतात. शब्दोच्चारहि नाटकी असतात.

३.२४ हें वर्गीकरण अर्थात स्थूलमानानेंच व्याघ्रें हें उत्तम. येथें फार तर्कविचार लढविला तर नाना शंका उपस्थित होतात व त्यांची उत्तरे न मिळाल्यामुळें, हा सर्व वृथा खटाटोप आहे असाच निष्कर्ष काढावा लागतो. यांत मुख्य मुद्दां, लेखकाच्या मतें, असा आहे कीं जी गेय कविता, मग तें 'खानदानी ध्रुपद' असो अथवा मोरोपंतकृत 'रसने, न रात्रवाच्या थोडी यशांत गोडी' असें सपक गझल असो, ती गातांगातांच निर्माण होते. ज्या कविला गायनवादानाचा, त्यांतील स्वरलयांचा, नकळत अथवा कळत कसाहि पण उमज आहे, त्याची कविता गेयच होते, खटकत नाही. देवल, झुक्र, माधवराव जोशी, टेंबे, ना. सी. फडके, इत्यादि नाटककारांचीं बहुतेक सर्व पद्यें अगदी प्रासादिक गायनशास्त्रविशुद्ध

आणि शिवाय काव्यगुणखचित आहेत. हे सर्व उत्तम गायन जाणणारे होते. ना. द. तांबे यांनी मराठीत कविता केली (चीजा केल्या) ती उत्तम झाली, कारण ते स्वतः संगीतशास्त्री होते, पण न चि. केळकरांच्या मराठी 'चिजा' हास्यास्पद ठरल्या. भा. रा. तांबे, मायदेव, पटवर्धन, चौधरी, बोरकर, माडगूळकर, वसंत चापट यांच्या कविता चांगल्या आहेत व त्या गेय आहेत, कारण हे गाणे जाणतात व म्हणून कविता व चाल एकचच जन्म घेते. आतां उत्तम गायकवादकाला जर काव्यस्पर्शच कमी झालेला असेल तर तो जेवढी 'भाषा' येते तेवढ्यांतच निर्वाह करणार हे उघड आहे; म्हणून 'कौन गत भयी,' 'आददाता अंत दयावंत,' 'गुमकर चंद्रबदनी,' 'देखीरी आज नवनागरी,' 'मधुवा भर ला दे' अशा चीजा, गाण्यास उत्तम, कविता चांगली पण फार श्रेष्ठ नव्हे अशी, अशा तऱ्हेच्या झाल्या असाध्या. आजकाल कांहीं गायकांनी कांहीं 'चीजा' बांधिल्या आहेत त्यांपैकीं कित्येक या प्रकारच्या आहेत. कित्येक परंपरागत 'चीजा' हीं छोट्यां, वन्यापैकीं भावगीतेंच आहेत, व तीं बहुतेकांस येत असतात; पण एकाच रागातील 'दरबारकी सरत,' 'ऐसो करीम रहीम,' 'इनमें कौन राधिकारानी,' 'नैनसो नैन मिला' 'झूगटका पट खोल,' हीं अशीं भावगीतें बाजूला सारून त्याच रागांतील 'बाहजा, काय उत्तम लग्नसमारंभ-उल्लास झाला! असेच लाखों-क्रोडों होवोत! दयाळू दांता-परमेश्वराचा तुला आशीर्वाद असो' (मुबारकबादियां) असले भुक्कड भिक्षुको पद्यच गाण्यासाठीं निवडिले जाते, त्यामुळे रसिकांचा 'चीजा' बद्दल कांहीं वेगळाच समज होतो व होणारच. वर्गीकरण आपण आपल्या सोईनुसार, आपल्या मतांसाठीं, करितां; अन्यथा शब्द-अर्थ-स्वर-वर्ण-लय-ताल-काव्यगुण हे एकजीवच आहे, इंद्रधनुष्य आहे. कोठें कांहीं कांहीं अधिकउणें, एवढेंच.

३.२५ हा 'विस्तार'चा मुद्दा सन्मित्र वामनराव देशपांडे यांचा आहे व संगीत-कलाविहार मासिकाच्या एप्रिल १९६३ च्या अंकांत 'स्वर आणि शब्द' या लेखांत त्यांनी तो मांडिला आहे. वर उल्लेखिलेल्या व्यास, टेंबे इत्यादिकांच्या मतांतील उणीवा दूर करून त्यांनी चिकित्सापूर्वक असा हा लेख लिहिला आहे. चीजेची मूळ बैठक शब्दानुरोधीच असते, पण विस्तार करितांना स्वरलय हेच प्रमुख होतात व शब्द गौण होतात असा हा मुद्दा आहे व तो पटण्यासारखाच आहे. मतभेद होतो तो काहीं तपशीलाबद्दल. विस्तारांत 'स्वरांनीं शब्द खाऊनच टाकले पाहिजेत' ही चकारी भूमिका ते घेतात ती ऐकान्तिक वाटते. शब्दोच्चार व अर्थ कायम ठेऊनहि स्वरविस्तार करितां येतो किंवा कसें आणि येत असल्यास कां करूं नये, हा विचार त्यांत नाही. खरें पाहतां हे मूळ चीजेच्या रचनेवर (व ती निवडिण्यावर) अवलंबून आहे; शब्दाची मोडतोड अनर्थकारी होईल असा विस्तार टाकितो येईलहि. दुसरा आणि महत्त्वाचा मुद्दा असा कीं, विस्तार केलाच पाहिजे काय? देशपांडे यांच्या मते हा विस्तार हेंच आपल्या रागदारी-खयालगायनाचें वैशिष्ट्य आहे, हें खयालगायनच सर्वश्रेष्ठ असें गेलीं दोनएकशें वर्षे मानिले गेले आहे, व म्हणून विस्तार हा अवश्य आहे. प्रस्तुत लेखकाला हे पूर्णपणें पटत नाही. अस्ताईअंतर्ध्यांतच सर्व आहे असें गुरुजन एकमुखानें सांगतात त्याशीं हे जुळत नाही, आणि खयालाइतकेंच महत्त्व भुपद-चतुरंग-तराना-टप्पा-डुमरी-गझल-भजन-लावणी इत्यादींस आहे असें त्याला वाटते. पूर्वकाली ल.ता.वि. ४

जाति, कपाल, कंबल, नानाप्रबंध, अनिवद्ध गान, हे सर्व मार्गाराग व देशीराग यांच्या आश्रयाने गाईजे जात, एकाचा जमाना संपला असें नव्हतें, आणि यांमध्ये अमुक एक प्रकारच श्रेष्ठ, अथवा अमुक एक गीति-रीतिच श्रेष्ठ असें मानीत नसत, याचा पुरावा कांहीं नाट्यशास्त्रांत व बराचसा रत्नाकराच्या २, ३, ४ या अध्यायांत आहे. हल्लीं हि तीच प्रथा प्रत्यक्षांत आहे असें लेखकास वाटतें उदाहरणार्थ, पंजाब, उत्तरप्रदेश इत्यादीं कडे ख्यालगायनास महत्त्व नाही, ठुमरी, गझल, भजन इत्यादींसच आहे; आणि सामान्यतः 'गाना' व 'पक्का गाना' एवढाच भेद केला जातो, हें प्रसिद्धच आहे. लेखकाच्या लहानपणीं 'बैठकीचें गानें, 'रागदारीचें गानें' असेच शब्द अधिक वापरांत होते; 'शास्त्रीय' वगैरे नव्हते.

३.२६ या शब्दांच्या व्याख्याकल्पना सहसा स्पष्ट दिलेल्या आढळत नाहींत व त्यामुळे सामान्य रसिक, 'क्लास' मधील विद्यार्थी वगैरेचा घोटाला होतो, आणि 'रस-ग्रहणात्मक ललितलेख' लिहिणाऱ्यांकडून कांहीं चुका होतात. म्हणून पुढील वणोन यथामति व यथाशक्य करितों:

'तान' हा सामान्य पारिभाषिक शब्द. तानेची हल्लींची व्याख्या म्हणजे अनेक स्वरांची लयानुसारी गुंफण. प्राचीनकालीं एका स्वराचीहि तान असूं शके, १८७४ मध्ये लिहिलेल्या सर्माचे-इशारत या पुस्तकांत तान जातीस्त जास्त चार स्वरांची दिली आहे, पण येथें आपणांस फक्त आजचा प्रघात पहावयाचा आहे; अर्थात् प्राचीन ग्रंथांतील वचनें उद्धृत करण्यांत कांहीं हांसील नाही, आणि अर्वाचीन लिखित असें कांहीं नाहीं. हल्लीं अमुक इतक्या स्वरांचीच ती तान असा कायदा नाही, पण एक दोन तीन स्वरांची तान समजत नाहींत.

एका स्वरनादाचा केवळ क्षणिक पण स्पष्ट स्पर्श करून दुसऱ्यावर गेलें कीं तो 'कंग' अथवा 'खटका'. स्पर्श स्पष्ट नसेल तेव्हां श्रुतिस्पर्श.

एका स्वरावर जरा स्थिर होऊन एकदम झपाट्यानें मधले सर्व स्वरनाद आक्रमण करून दुसऱ्या स्वरनादावर स्थिर झालें तर ती 'घसीट'.

त्या त्या गीतांत जे जे स्वरनाद उपयुक्त, त्यांचें दर्शन घेत, म्हणजे त्या त्या स्थळीं आक्रमणाची गति मंदावून, पण अखंड त्वरेंनेच, एका स्वरावरून दुसऱ्यावर गेलें तर ती 'मीड'.

लक्ष्य स्वराच्या मागचे (खालचे) एक, दोन, तीन, चार किंवा पांच स्वर झपाट्यानें आरोही क्रमानें सुटे सुटे घेऊन, पुढचे (वरचे) तितकेच स्वर अवरोही क्रमानें घेऊन, मूळ स्वरावर येणें ही एक, दोन, तीन, चार किंवा पांच स्वरांची 'मुरकी'.

मुरकीमध्ये, खालच्या वरच्या स्वरांची संख्या समान नसून तीमध्ये बराच फरक असेल तर ती 'हरकत'.

घसीट, मुरकी व हरकत यांचे पोटप्रकार अनुक्रमें सूत, झमझमा व फंदा. एका स्वरावर लक्ष केंद्रित करून तो न तुटतां खालींवर हलविला कीं ते 'आंदोलन' किंवा 'डोल'. यामध्ये स्वराची 'जात' - जसें, कोमल गांधार-बदलावयाची नाही. जात

बदल्ली-जसे, कोमल गांधार ते तीव्र गांधार, अथवा कोमल मध्यम - कोमल गांधार ते तीव्र ऋषभ अथवा पड्ज- पुन्हां कोमल गांधार, तर तो 'बेहलावा'.

आंदोलनाचा आवांका फार लहान व जलद असल्यास तो 'कंप'.

बेहलाव्याचे स्वर तुटक, सुटे दाखविले आणि द्रुतलयांत त्यांची अनेकवार आवृत्ति केली तर तो 'झाला'. सामान्यतः 'झाल्या'त चार स्वर येतात, व आवृत्तिमध्ये ते ४, ८ किंवा १६ वेळां येतात.

एकाच आवृत्तिचा झाला ती 'गिटकडी'.

एकाच स्वरावर लयांगाने व आवाज लहानमोठा करीत 'झाल्या' प्रमाणे नाद काढला की तो 'ललकार' अथवा 'पुकार'.

हुंकार देत दमानें स्वरास्वरावर चढणें -उतरणें हें खरें पाहतां 'हुंकारगमक', हल्लींच्या भाषेत गमक. गमकांत सूक्ष्म मीड असते व ती निकटच्या स्वरांतील असल्यामुळें झांकली जाते.

हे सर्व स्वरवर्णालंकार आहेत आणि पूर्वापासून चालत आलेले आहेत, फक्त नांवांचा फरक झाला आहे. तत्त्वदृष्ट्या या सर्व तानाच, पण त्यांना ताना म्हणत नाहीत, असें आहे तरी हल्लीं तानेची वेगळी अशी निश्चित व्याख्या नाही. कण, मीड, घसीट इत्यादींमध्ये स्वराचा चढउतार अमुक लयांगाचा हें स्पष्ट सांगणें कठिण म्हणून ते प्रकार बाजूस ठेविले तरीहि इतर प्रकार हे अलंकार केव्हां म्हणावयाचे व तान केव्हां, याचा निश्चित स्पष्ट नियम नाही. सामान्यतः तो प्रकार लांबला कीं 'तान झाली' असें म्हणतात. अर्थात् घसीटीची तान, मीडेची तान, मुरकीची तान, बेहलाव्याची तान, हे शब्दप्रयोग होतातच.

'आलाप' म्हणजे द्रुत नव्हे अशा लयांत घेतलेली छोटी तान. पण छोटी म्हणजे केवढी हें सांगतां येत नाही. तसेंच तान जास्तीत जास्त लांब म्हणजे एकूण किती मात्राकालाची, याचाहि कांहीं नियम नाही. (नोम्, तोम्, तन, तरन, तनौ, रीम् वगैरे वर्णोच्चार केले तरच तो आलाप अशी कांहींजणांची समजूत असते ती बरोबर नाही. त्याचप्रमाणे ध्रुपदांत असे वर्णोच्चार आधीं केलेच पाहिजेत अशी समजूतहि बरोबर नाही, ध्रुपद एकदम गीत म्हणण्यास सुद्धात करूनहि होतें).

गीतामधील शब्द तानक्रियेत वापरून, लयांग स्पष्ट दाखवून, घेतलेली तान ती 'बोलतान'; शब्दांतील वर्णोच्चारामुळें तालयोजना स्पष्ट होते, हा बोलतानेचा एक गुण.

'कूटताना' म्हणजे अमुक इतक्या स्वरांच्या वेगवेगळ्या समान लयाच्या जोडणीचे मूलभूत प्रकार; त्यांतून इतर ताना परिणत होतात. कूट हा प्राचीन शब्द आहे, त्याचा अर्थ उच्चस्थान, अंतःस्थान, मर्मस्थान. अशा ताना ४९ (उनंचास) आहेत. असें मानितात एकूण ताना एकोणपचास कोटि आहेत असें कोणी सांगतात तें चुकीचें आहे, कूट म्हणजे कोटि नव्हे. "नादगड सुघड गड बांकोहि किल्लो, ऊनंचास कूटतान कंगूरा खाई" असें एक तानसेनाच्या नांवाचें ध्रुपद आहे. (सुघड म्हणजे सुघट, चांगला मजबूत, प्रमाणशीर. बांको म्हणजे वेगळा, उठून विसणारा, वैशिष्ट्यपूर्ण.) या ध्रुपदांत "उनंचास कूटतान"

असे शब्द आहेत त्यांचा कोणी 'उतंचास कोटितान' असा उच्चार करितात, त्यामुळे ही समजूत आली.

शब्द किंवा स्वरवर्ण वाजूस ठेवून केवळ अकार-ओकारादिकांच्या साहाय्याने केलेली तानक्रिया ती 'तानतनाईत'. तानेमागून तान घेणे ही 'तानफिरत'.

उच्चक, हिचक, उड्डान, उलझाव, वठान, उल्ल, फेंक, फुलझडी, फिरकी ('फिका' नव्हे!), फलांग, झुला, झपकझपट, पालकी, दरबार झटका, जोड, चक्ररदार ('चक्रधार' नव्हे!), चुनाचुनी, छलांग, छूट, दमदार, दानेदार, सपाट, तलवारकाट, चलावधुमाव, डावपेंच, विजली, बादल, वकरी, अकार, नक्की, मड्डी, दूनी, मुखबंदी इत्यादि तानांचे प्रकार मानितात. ते सर्व, तानेमधील स्वरलयगुंफणीने जो परिणाम व्हावा त्यावरून, उपमेने, समजले गेले आहेत. त्यांत शास्त्रीय तत्त्वनियम असा कांहीं नाही.

तत्त्वनियम एवढाच कीं तानेंतहि लयांग दिसावें, बेलयपणा हा महान् दोष मानिलेला आहे.

वरील वर्णनांत मतभेद-पाठभेद आहेत ते विशेष महत्त्वाचे नाहीत. लेखकाची माहिती त्याने दिली. परिभाषेबद्दल फारसा बांटाळा मनांत नसावा हा हेतु. कारण स्पष्ट व्याख्या कोटें उपलब्धच नाहीत.

३.२७ याचा राग कोणी जोगिया ठेवितात, कोणी जोगिया-आसावरी तर कोणी कालंगडा. या गाण्याचा वर्ताव निकृष्ट दर्जाचा झाला असे सहसा होत नाही, गायक कसाहि अतो, अब्दुलकरीमखांची तबकडी प्रसिद्धच आहे; पण तुलनेसाठीं सुंदराबाईची त्याच चालीची 'पिया रहे परदेस' ही तबकडी अवश्य ऐकावी. 'ठसक्या'ने उच्चार करून, तबल्याचे खणें स्पष्ट उमटवूं देऊन, ताना कर्मांतकमी ठेवून, आणि तरीहि आवातांच्या आहारी न जातां, शब्दांवर अस्थाचार न करितां, वर्ताव किती उत्तम होऊं शकतो हे बाईंच्या गाण्यामध्ये दिसेल.

३.२८ कोणत्याहि सार्वजनिक अथवा अर्धसार्वजनिक जलशास जावें तो हा प्रकार हल्लीं दिसतो, कांहीं थोडे जाणकार सोडले तर बाकी बहुसंख्य कनरसिये (म्हणजे कानांनीं रस घेणारे) श्रोते, तबल्याचे धा, धीन् इत्यादि आवाज म्हणजे क्षणिकभ्रान्ति हे मात्राच मानून ऐकत असतात, आणि बहुतेकांचें लक्ष गायकवादकांच्या इतर कसबापेक्षां, त्यानें दाखविलेले आघातवर्ण हे या धा, धीन् हीं कसे जुळतात किंवा त्यांना हुलकावण्या देतात, याकडेच अधिक असते; आणि 'सम' नांवाचा जो एक प्रमुख क्षण असतो त्यावर गायक-वादक आणि तबलजी हे दोघे 'एकसाथ आदळतात' कसे व केव्हां, याकडे त्यांचे पंचप्राण लागलेले असतात. हे लोक कांहीं अडाणी नव्हेत, पण त्यांची समजूतच कांहीं वेगळ्या दिशेने झालेली अथवा कोणी करून दिलेली असते; त्यांच्याकडे दोष नाही. यासंबंधी एक प्रत्यक्ष अनुभव लिहावासा वाटतो. कांहीं वर्षांपूर्वीं एका चर्चा-सत्रांत प्रस्तुत लेखकाने कांहीं स्वरतालांचीं अंगें उलगडून दाखविलीं, त्यावेळीं त्याला एका गृहस्थांनीं विचारिलें कीं 'धा धीं धीं धा हे आवाज महत्त्वाचे नसून त्यांमधील

काळाचा विचारच मुख्य, असें तुम्हांस म्हणावयाचें आहे काय ? ' होय, व त्यांतच लयभागाचा अर्थ मिळणार ' असें उत्तर लेखकानें दिव्यावर ते बराच वेळ विचार करीत राहिले व मग म्हणाले, ' आतां तुमचें म्हणणें मला पटतें; कारण कांहीं महिन्यांमागे आम्हीं थिरक्यांचा कार्यक्रम केला व त्यांत त्यांस आमच्यापरी योग्य ती वाहवा-दिली, तरी ते म्हणाले कीं तुम्हीं लोक माझें धार्मीर्वाधा ऐकतां, पण त्यामध्ये मी काय करामत करून राहिलों आहे हे ध्यानांत घेत नाहीं. ' ते गृहस्थ विद्वान्, चौकस असून त्यांचा गायनवादनाचा स्वतःचा व्यासंग आहे, पोटभर गाणेंबजावणें त्यांनीं ऐकिलें आहे, पुणें येथील सुशिक्षित वर्तुळांत, गायनवादनाचे एक रसिक जाणकार म्हणून त्यांना योग्य असाच मान आहे, व कमीतकमी तीसपस्तीस वर्षे तरी ते एक चिकित्सक शैलीदार व जाणकार रसिक संगीतसमीक्षक म्हणून मराठी वाचकांसमोर आहेत; उत्तम संस्कृतज्ञ म्हणून त्यांनीं संगीतग्रंथहि वाचिलेले असणार, अशांची जर ही अवस्था, तर सामान्य रसिकाचें काय होत असेल ?

कांहींजणांस 'मधले 'घा' नको असतात; असे रसिक दुसऱ्याच एका गायनपद्धतिवर लटू असतात, आणि ती पद्धति हल्लीं फार वाढीस लागली आहे. तिचें वैशिष्ट्य म्हणजे अर्थाशीं पूर्ण विसंगत अशी पण खूप मोठ्या स्वरक्षेत्राची चाल, किंवा शब्दाचा अर्थ अस्पष्ट किंवाहुना नष्ट होईल अशी दीर्घ तानक्रिया, शब्दांतील स्वाभाविक लय आणि प्रत्यक्ष तानयुक्त गायनांतील लय यांत विसंगति,—म्हणजे लयांगच विसरणें अथवा लयांगावर प्रभुत्व असूनहि लयांग छपवून दावून टाकिणें, पण अतिद्रुत मांडणी किंवा उंच पोहोंचणारा स्वरनाद अथवा अतिचपल गळ्याची करामत प्रदर्शित करणें, अथवा गायनाव्यतिरिक्त इतर गोष्टी म्हणजे हुंदके, किंकाळ्या, सुस्कारे, गर्जना; अथवा नानाविध अनेक वाद्यांच्या नादांची साथ; यांवर भर देणें, इत्यादि. यांतहि कांहीं बावेंउजवें आहे, कांहींचें गायनवादन चांगलें आहे, पण श्रोत्यांची लयकल्पना त्यामुळें पार विकृत होते हा परिणाम बरा नव्हे. कारण लयांगें समजलीं नाहींत तर गाणेंबजावणें काय समजलें ? आणि 'समजणें' जरी दूर ठेविलें, तरी ज्यामध्ये संयम, प्रमाणबद्धता आणि सहज-विकासयुक्त बांधणी नाहीं, अशा प्रकारांचें आकर्षण हें टिकाऊ ठरणार कीं क्षणिक मोहिनीरूप ?

४. लयपरिमाण : मात्रा, कला आणि मार्ग

अगदी प्राचीन काळी भारतांत ज्या प्रकारचें संगीत किंवा संगीताचें बीज होतें तें स्पष्ट दिसतें, त्यांत अक्षरोच्चारकाल हेंच आधारभूत कालमान होतें असें म्हणण्यास बराच बळकट आधार आहे^१. हाताची क्रिया साहाय्य म्हणून आली, आणि पुढें त्या क्रियेचे नानाप्रकार नियमित केले गेले, तरी मूलाधार अक्षरोच्चारकालच होता. अशा संगीताचा जो सर्वांत जुना ग्रंथ उपलब्ध आहे^२, त्यांतील दृष्टिकोण असा की, गायन, वादन आणि हावभाव हे सर्व जेव्हां एकत्र होतात तेव्हां त्या सर्वांचा मिळून एकसंध अखंड असा परिणाम व्हावा. या एकसंध अखंड रूपास उपमा अशी दिली आहे की, ज्याप्रमाणें एकादी पेटलेली ज्योत वर्तुळाकार फिरविली तर ती 'ज्योत' अशी जागजागी सुटीसुटी न दिसतां एकच एक अग्रिमय अखंड तेजाचें वर्तुळ - अलातचक्र - दिसतें, त्याप्रमाणें हा प्रकार व्हावा; त्याचे गायन-वादन-हावभाव हे अवयव सुट्टेसुटे असे भासूंच नयेत^३. यांतून नर्तन वजा केल्यास गायनवादनास हाच न्याय लागेल, त्यांतूनहि गायन वजा केल्यास वादनाला आणि वादन वजा केल्यास गायनालाहि हाच न्याय लाविणें योग्य होईल; म्हणजे गायन किंवा वादन हें स्वतंत्रपणें केलें तरी त्याचे जे वेगवेगळे असे स्वतःचे अवयव तेहि 'अलातचक्रप्रतिमम्' असेच हवेत, एकजीव हवेत. हा जो मूळ ग्रंथ, भरतमुनिप्रणीत नाट्यशास्त्रम्, तो लोकाभिमुख आहे, म्हणजे सर्व आबालवृद्ध स्त्रीपुरुषांसमोर दाखविण्याच्या क्रियेसंबंधी आहे. पण केवळ स्वतःसाठी, लोकनिरपेक्ष, आत्मन्यैवात्मनस्तुष्टः - अपनी तानमें मस्तान - असें केवळ गायन किंवा केवळ वादन तेव्हांहि असणारच; म्हणून, लोकांस काय कसे वाटेल हाहि विचार जर केवळ गायनवादनदृष्टिनें वजा केला तर, गायनाचे अथवा वादनाचे स्वतःचे जे अवयव, म्हणजे स्वर, वर्ण, उच्चार, लय, ताल, शब्द, अर्थ, अलंकार (करण, घातु) वगैरे सर्व 'घातु-मातु' एकजीवच असावे हाच दृष्टिकोण त्याकाळीं असावा हेंच अनुमान प्राप्त होतें.

म्हणून गायनवादनांतील कालमान (लयमान, लय) जाणण्याचें जें साधन व त्याचें जें परिमाण, त्याचीच प्रथम व्याख्या केली आहे. एक मात्रा, क, च, ट, त, प, य असें एक उच्चारसुकर न्हस्व अक्षर उच्चारण्यास लागणारा काळ, तें तें साधन; आणि त्याचें जें कालप्रमाण तें आधारभूत लयपरिमाण^४.

निमेष नांवाचा एक कालभाग आपल्या प्राचीन ज्योतिःशास्त्रांत आहे. त्याचें माप इल्लींच्या घड्याळाच्या परिभाषेत $\frac{1}{60}$ सेकंद ठरतें असें प्रस्तुत लेखकास दिसतें^५. असे पांच निमेष मिळून जेवढा एकूण कालभाग ($\frac{1}{12}$ सेकंद) होईल तेवढा एक मात्राकाल मानावा, आणि तो मध्यलयाचा मात्राकाल धरावा, असें सांगितलें आहे^६. अर्थात् द्रुतलयाचा मात्राकाल याच्या निम्मा, व विलंबित लयाचा मात्राकाल दुप्पट.

द्रुतलयाची मात्रा $\frac{1}{2}$ सेकंदाची, म्हणजे पाव सेकंदाहून जरा कमी.

मध्यलयाची मात्रा $\frac{१}{२}$ सेकंदाची, म्हणजे अर्ध्या सेकंदाहून जरा कमी.

विलंबितलयाची मात्रा $\frac{२}{३}$ सेकंदाची, म्हणजे एका सेकंदाहून जरा कमी. द्रुतलयांत, $\frac{३}{४}$ सेकंदांत एक ऱ्हस्व अक्षर उच्चारवें; मध्यलयांत $\frac{१}{२}$ सेकंदांत एक ऱ्हस्व अक्षर उच्चारवें, व विलंबित लयांत $\frac{२}{३}$ सेकंदांत एक ऱ्हस्व अक्षर उच्चारवें, या कालमानाला 'लघु' म्हटलें आहे. एक मात्रा म्हणजे एक लघु, हा टाळीचा म्हणजे तालांगलघु, ताललघु नव्हे; स्वरांगलघु आहे.

दीर्घाक्षराचा काल याचा दुप्पट म्हणजे दोन मात्रांचा. त्याला गुरु म्हटलें आहे. तीन मात्रांचा काल तो प्लुत अर्थात् एक गुरु म्हणजे दोन लघु किंवा $\frac{३}{४}$ प्लुत; व एक प्लुत म्हणजे तीन लघु किंवा दीड गुरु.

ऱ्हस्वाक्षराच्या निम्न्या काळाचीहि अक्षरें, जोडाक्षर वगैरेंत सांपडतात, त्यांना 'द्रुत' म्हटलें. त्याच्याहि निम्न्या काळास 'विराम' हें नांव दिलें आहे. ('द्रुतलय' यांतील द्रुत वेगळा, तें विशेषण. येथे द्रुत हें नाम).

विराम, द्रुत, लघु, गुरु यांस अनुक्रमें व, द, ल, ग, अशी संक्षिप्त संज्ञारूपें दिलेली आहेत ७.

	विरामकाल (व)	द्रुतकाल (द)	लघुकाल (ल)	गुरुकाल (ग)	प्लुतकाल
द्रुतलय	$\frac{१}{४}$ सेकंद	$\frac{१}{४}$ सेकंद	$\frac{३}{४}$ सेकंद	$\frac{१}{२}$ सेकंद	$\frac{३}{४}$ सेकंद
मध्यलय	$\frac{१}{२}$ सेकंद	$\frac{१}{२}$ सेकंद	$\frac{१}{२}$ सेकंद	$\frac{१}{२}$ सेकंद	$\frac{१}{२}$ सेकंद
विलंबितलय	$\frac{२}{३}$ सेकंद	$\frac{१}{३}$ सेकंद	$\frac{१}{३}$ सेकंद	$\frac{१}{३}$ सेकंद	$\frac{१}{३}$ सेकंद
- किंवा स्थूलमानानें -					
द्रुतलय	$\frac{१}{४}$ सेकंद	$\frac{१}{४}$ सेकंद	$\frac{१}{४}$ (पाव)सेकंद	$\frac{१}{२}$ सेकंद	$\frac{३}{४}$ पाऊण से.
मध्यलय	$\frac{१}{२}$ सेकंद	$\frac{१}{२}$ (पाव)सेकंद	$\frac{१}{२}$ (अर्धा)सेकंद	१ सेकंद	$\frac{३}{४}$ दीड सेकंद
विलंबितलय	$\frac{२}{३}$ (पाव)सेकंद	$\frac{१}{३}$ (अर्धा)सेकंद	१ सेकंद	२ सेकंद	३ सेकंद

हीं आधारभूत प्रमाणमानें झालीं, (यांचा अनुभव घ्यावा, पटतील; मात्र हल्लींच्या प्रघातानुसार लहान वाटतील). ' याहून लहान प्रमाणमान लघुचें नाहीं; म्हणजे विरामकाल कमीतकमी - द्रुतलयाचा - $\frac{१}{४}$ सेकंद, त्याहून लहान नाहीं. हें प्रमाण ठरलें, त्यांत बदल नाहीं, तें अदळ आहे, म्हणून त्याला 'ध्रुव' म्हटलें आहे.

पण याचा अर्थ असा नव्हे कीं याहून वेगळ्या काळांचे अक्षरोच्चार होतच नाहींत अथवा करूंच नयेत. अर्थात् द्रुतलयाच्या एका अक्षरोच्चाराच्याहून दीर्घ उच्चार एकाच अक्षराचा केला तर त्याची सोय मध्य वगैरे लयांत आहे. पण कमी केला तर? म्हणजे उदाहरणार्थ, एका अक्षरकाळांत (लघुमध्ये) एकाऐवजीं दोन अक्षरें बसविलीं, दोन स्वरवर्ण बसविले तर? अशा वेळीं त्या अक्षरांस, त्या वर्णांस, 'कला' म्हटलें आहे. ८ या उदाहरणांत एका मात्रेंत दोन कला बसल्या, प्रत्येक कला अर्धमात्रेची झाली. म्हणजे मात्रा 'द्विकल', दोन कलांची, झाली. असेच त्रिकल, चतुष्कल, पंचकल, षट्कल, अष्टकल वगैरे प्रकार आहेत त्रिकलांत एका मात्रेंत तीन

वर्ण येतील, वगैरे. अर्थात् हे स्पष्टच आहे कीं सुमारें अर्ध्या सेकंदांत जास्तीत जास्त किती न्हस्वाक्षरें आपण उच्चारूं शकूं त्याला मर्यादा आहे, म्हणून हे कलाभाग अक्षरांपेक्षां स्वरवर्ण, स्वरांलंकार, (कण, खटका, मुरकी इत्यादि) यांतच मुख्यत्वेन येणार, आणि ग्रंथांत त्याच संदर्भांत त्यांचा उल्लेख आहे. उदाहरणार्थ एककल म्हणजे एका मात्रेंत एक अक्षर अथवा वर्ण अथवा स्वर, हा 'बिंदु'; द्विकल म्हणजे एका मात्रेंत दोन अक्षरें, वर्ण अथवा स्वर, हा 'कंपित'; असे 'अलंकार' सांगितले आहेत.^{१०}

हे झालें प्रमाणकालाच्या मात्रेस अनुसरून. त्या मात्राकालांत किती छोटेछोटे प्रकार करावे अथवा करितां येतील तें यांत कळलें व त्यांचीं नांवें कळलीं. पण मात्राकाल न वाढवितां केवळ अलंकार वगैरेच दीर्घ करावयाचे असले तर ? उदाहरणार्थ, एखादें गायनवादन मध्यलयांत म्हणजे $\frac{1}{2}$ सेकंद, जवळजवळ अर्धा सेकंद, हा मात्राकाल धरून चाललें आहे, व त्यांत काहीं भाग या मात्राकालापेक्षां मोठ्या कालाचा ठेवावयाचा आहे, तर त्या भागाचें प्रमाण दोन मात्रा, चार मात्रा असें होईल खरें, पण सारखेंसारखें जर दोनदोन मात्रांचेंच एक प्रमाणमान होणार असेल तर ? उदाहरणार्थ, 'शरण चरण मदन दहन' या वारा माथांचा प्रयोग चालला आहे, तो द्रुतलयांत आहे म्हणजे 'रा' वगैरे प्रत्येक अक्षराचा काल $\frac{1}{4}$ सेकंद (सुमारें पाव सेकंद) आहे. तर जे स्वरांलंकार व्यावयाचे ते सुमारें चतुर्थांश, अष्टमांश सेकंद (द्विकल, चतुष्कल) इत्यादि छोटेच नेहमी व्यावयाचे काय ? मोठेच व्यावयाचे झाले तर ? तबल्याचे आघातकाल बारांऐवजीं सहाच करावयाचे असले तर ?

त्याची शोय 'मार्ग' या कल्पनेनें केली आहे. ध्रुव, चित्र, वृत्त अथवा वार्तिक आणि दक्षिण असे चार मार्ग सांगितले आहेत.^{११} मूळ प्रमाण तें ध्रुवमार्गाचें, तें वर सांगितलें. चित्रा मार्गांत दोनदोन मात्रांनीं जावें, म्हणजे जे वर्णांलंकार वगैरे करावयाचे ते दोनदोन मात्रांचे ठेवावे. मात्रा केवढी, तर जो द्रुतमध्यविलंबित वगैरे काहीं लय प्रथम पकडला असेल त्याच्या लघुकालाच्या प्रमाणाएवढी, म्हणजे येथें लय बदलला नाही; द्रुतलय पकडलेला असेल तर त्याच्या दोन मात्रांएवढ्या कालांत एकच वर्णांलंकार ठेवून, एकच अक्षर उच्चारून, त्यालाच मध्यलय म्हटलें नाही; माप तेंच — द्रुतलयाचेंच — ठेविलें आहे. पण अक्षरांच्या, गीतांच्या, अलंकारांच्या सोईखातर त्या द्रुतलयांतच दोनदोन मात्रांच्या प्रमाणाचे वर्णांलंकार घेतले. हा 'द्रुतलय, चित्रमार्ग.' 'मध्यलय, ध्रुवमार्ग' नव्हे. त्याचप्रमाणें, चारचार मात्रांनीं गेल्यास वृत्त अथवा वार्तिकमार्ग, व आठआठ मात्रांनीं गेल्यास दक्षिण मार्ग झाला, असें म्हटलें आहे.

उदाहरण देऊनच हा फरक स्पष्ट करितां येईल.

"बालम, रे, मोरे मनकी जीत होवन दे रे" हे गाणें प्रसिद्ध आहे.^{१२} त्यांतील 'बालम, रे' एवढाच तुकडा आपण पाहूं. तो अत्यंत स्थूलमानानें—ठोकलेबाज पद्धतीनें—लिपिबद्ध करूं.

| बा | १ | ल | म || रे |

१ २ ३ ४ ५

| गा | म | प | सा' || ना |

१ २ ३ ४ ५

अशा धाटणीची आहे, तिच्यांत रंजकता आहे परंतु लयभागांची वांटणी विषमच आहे. कविता म्हणतांना अथवा 'जनगणमन' सारखीं गीतें म्हणतांना संबंध गायनांत लयभाग समप्रमाणांत वांटून क्रिया केलेली दिसते, तेथें 'मार्ग' सांभाळिला जातो, तथापि तशा प्रकारांत रंजकता कमी समजतात.

मार्ग ही कल्पना काय आहे याचें सूचन येथें झालें. लवकरच तें अधिक स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न करूं.

या चार मार्गांत तीन, सहा, बारा अशा (तिस्र) मात्रांस एकेक कला नाहीं. त्यांची सोय म्हणून पुढें चित्रतर मार्ग (३ मात्रांची कला), षट्चित्र मार्ग (१२ मात्रांची कला), अर्धषट्चित्र मार्ग (६ मात्रांची कला) ^{१३} असे नवीन मार्ग भरीला आले. हा प्रकार कांहीं प्राचीन नव्हे, क्रिस्तशक ९०० च्या आसपासचाच किंवा त्या आधींचाच आहे !

चित्रतर मार्ग वगैरे जेव्हां नव्हते तेव्हां ३-६-१२ अशा मात्राकालांची सोय प्लूत, म्हणजे तीन मात्रा, हें प्रमाण वापरून केली जाई असें दिसतें.

या मार्गाचें कालनियमन केवळ अक्षरोच्चारकालानें करणें कठिण आहे हें दिसतेंच. तेव्हां कालनियमनास आधार व पुष्टि म्हणून हाताच्या नियमित हालचालींनीं लक्षावर नियंत्रण ठेविलें जाई. ही हालचाल केवळ टाळीच्याच स्वरुपाची होती असें मात्र नव्हे, आणि केवळ टाळीनें कला, मार्ग यांचें कालनियमन करणें शक्यहि नाहीं. टाळीशिवाय, चुटकी वाजविणें, हात उताणा-पालथा पसरणें, बाजूला फेंकणें इत्यादि क्रियाहि होत्या. म्हणजे हस्तक्रिया ही आधातमय-सशब्द-असे तशी निःशब्दहि असे.

अशा सर्व क्रियांस 'कला'च म्हणत. ^{१४} स्वरांत, वर्णांत, अलंकारांत, मात्राभाग दाखविणारी ती कला; तें हस्तक्रियेंतहि लघुभाग (लघुचे म्हणजे ताललघुचे भाग) दाखविणारी ती कलाच. त्या कलांमध्ये, सशब्द क्रियांना पाणि, पात अथवा क्रिया म्हणत. म्हणजे प्रत्येक क्रिया ही कलाच आहे, पण निःशब्द कला ती पाणि-पात-क्रिया नाहीं, ती केवळ कलाच.

म्हणून, ताल नांवाचें जें लयस्वरूप, तें कलापातलयान्वित-म्हणजे निःशब्द कला, सशब्द क्रिया आणि लयाचें नियमित कालमान म्हणजे वर्णांची द्रुतमध्यविलंबित अशी कांहीं गति, यांवर आधारिलेलें, त्यांना अनुसरणारें, असें सांगितलें आहे.

असे मुख्य बीजरूप ताल चार होते; 'चच्चत्पुटः', 'चाचपुटः', 'पंचपाणि' आणि 'षट्पितापुत्रकः' असे त्यांचे खुणेचे कारक शब्द आहेत व तींच त्यांचीं नांवेंहि आहेत. चच्चत्पुटः व चाचपुटः यांत अक्षरें समान, चार चार, दिसतात, पण त्यांचा उच्चार विशिष्ट असाच करावयाचा. ^{१५}

चच्चत्पुटः चा उच्चार गुरु, गुरु, लघु व प्लूत आहे. (च | त्र) (च | त्र) (पु) (ट | स) :).
_{१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८}
लघुचें (ताललघुचें) मान एक मात्रा मानिल्यास या आठ मात्रा होतात, लघुमान दोन मात्रा मानिल्यास सोळा, वगैरे. गुरुचें मान एक मात्रा मानिल्यास चार मात्रा होतील. म्हणून हा चारांच्या पटीचा, म्हणजे चतस्र, ताल म्हटला आहे. || चत् | चत् | पुट | स : || हा चित्रमार्ग होईल.
_{१ २ ३ ४}

चाचपुटः चा उच्चार गुरु, लघु, लघु व गुरु असा आहे. (चा|९२३४)(च|५६७८)(पु|९१०१११२)(ट|१३). लघु एक मात्रेचा मानिल्यास या सहा मात्रा, दोन मात्रा मानिल्यास बारा, गुरु एक मात्रेचा मानिल्यास तीन. म्हणून हा तिनांच्या पटीचा ताल, तिस. ||चा९२३४चपु५६७८टः||. षट्पितापुत्रकः चा उच्चार प्लुत, लघु, गुरु, गुरु, लघु व प्लुत. (ष|९२३४ट|५६७८)(पि|९१०१११२)(ता|९२३४पु|५६७८)(त्र|९१०१११२)(क|९१०१११२). पंचपाणि चा उच्चार लघु, लघु, गुरु, लघु, (पं|९२३४)(च|५६७८)(पा|९१०१११२)(णि|९१०१११२). मात्रा पांच; दहाहि.

यांवरून होणारे संपक्वेष्टकः आणि उद्धट्टक १२

संपक्वेष्टकः - प्लुत, गुरु, गुरु, गुरु, प्लुत. मात्रा बारा. (स|९२३४म|५६७८)(प|९२३४वे|५६७८)(ष्ट|९१०१११२)(क|९१०१११२) : [याचा नाद व षट्पितापुत्रकः चा 'नाद' वेगळा आहे, हे लक्षांत घ्यावे.] उद्धट्टक गुरु, गुरु, गुरु. मात्रा सहा, तीनट्टि. (उ|९२३४द|५६७८)(ध|९१०१११२)(ट्ट|९१०१११२)(क|९१०१११२). ||उ|९२३४द|५६७८(क|९१०१११२)||.

या प्रत्येक तालाची हस्तक्रिया काय असावी, म्हणजे कोणत्या अक्षरावर, कोणत्या तुकड्यावर, काय काय हालचाल ठेवावी, हे ठराविक असे.

ध्रुवमार्गात हस्तक्रिया दाखविणाऱ्या या लघु नामक प्रत्येक तुकड्याचे कालमान एक मात्रेचे, चित्रांत दोन मात्रांचे, वृत्तांत (वार्तिकांत) चार मात्रांचे व दक्षिणांत आठ मात्रांचे होत. त्या त्या मार्गात द्रुतमध्यविलंबित लय असेच.

आतां मार्गकल्पना जरा स्पष्ट होईल.

(च|१२३४)(च|५६७८)(पु|९१०१११२)(ट|१३) : , एका अक्षरास एक या. ध्रुवमार्ग.

(चत्|१२३४)(चत्|५६७८)(पुट|९१०१११२)(ऽ|१३) : दोन अक्षरांस एक क्रिया. चित्रमार्ग.

(चत्चत्|१२३४)(पुटऽ|९१०१११२) : चार अक्षरांस एक क्रिया. वृत्तमार्ग.

(चत् चत् पुटऽ|१२३४) : आठ अक्षरांस एक क्रिया. दक्षिणमार्ग.

यांत अक्षरांचा उच्चारकाल बदलला नाही, म्हणजे लय कायम आहे. म्हणून हा द्रुत-मध्य-विलंबित असा विषयमेद झाला नाही. अक्षरांवर जोर कोठे, टाळी कोठे, त्यांत फक्त बदल झाला. तीं स्थाने फुलीने दाखविली आहेत व त्यांचे क्रमांकहि दिले आहेत.

दुसरें उदाहरण पहा. 'नरपति, हयपति, गजपति, भूपति' हे म्हणावयाचे आहे. यांत 'भूऽ' दोन मात्रांचा आहे व इतर सर्व अक्षरे एकेका मात्रेची आहेत. म्हणजे एकूण मात्रा सोळा. हे टाळ्या देत म्हणू. म्हणण्याचा 'वेग' कायम ठेवावयाचा आहे, म्हणजे मात्राकाल व त्यामुळे लय कायम ठेवावयाचा.

(टाळीचें ठिकाण फुलीनें दर्शविलें आहे.)

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति.
x x x x x x x x x x x x x x

—सोळा टाळ्या, एका मात्रेस एक क्रिया (टाळी). हा ध्रुवमार्ग.

(हें विचित्र वाटेल; प्राचीन काळीहि ध्रुवमार्ग प्रत्यक्ष वर्तावांत नसे असें दिसतें).

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति—लय कायम आहे, एकूण वेळ पूर्वीइतकाच, पण टाळ्या आठ, दोन मात्रांना एक क्रिया. हा चित्रमार्ग.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति (५ ५)—लय कायम आहे, पण टाळ्या सहा, तीन अक्षरांना (मात्रांना) एक टाळी. हा चित्रतर मार्ग. यांत शेवटच्या टाळीला एकच अक्षर मिळालें, दोन अक्षरे कमी पडलीं, कारण अक्षरे सोळा आहेत, व सहा टाळ्यांना $६ \times ३ = १८$ अक्षरे हवीं. तिनानें भाग जाण्याइतकीं अक्षरे हवीं, कारण हा तिस्र मार्ग आहे. येथें तिस्र-चतस्रभेद दिसेल.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति—लय कायम आहे. चार मात्रांस एक टाळी. हा वृत्त (वार्तिक) मार्ग.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति (५ ५)—सहा मात्रांस एक टाळी. अर्धषट्चित्र मार्ग, तिस्र. पुन्हां दोन मात्रा कमी पडल्या.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति — आठ मात्रांस एक टाळी. दक्षिण मार्ग.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति (५ ५ ५ ५ ५ ५ ५ ५) — बारा मात्रांस एक टाळी. षट्चित्र मार्ग. शेवटीं आठ मात्रा कमी पडल्या. त्या शेवटीं अवग्रहचिह्नानें दाखविल्या आहेत. वस्तुतः हीं चिन्हे भूऽ नंतर असलीं तरच उच्चारसौकर्य व सुवक्पणा भासेल, पण येथें फक्त कल्पना द्यावयाची आहे. आतां या सोळा अक्षरांपेवजीं | सारेगमपधनिसा'रि' सा'निधपमगारे | एवढे सोळा स्वर म्हणून पहावे. टाळ्या न देतां, जेथें फुली पडणार तो स्वर ' ठसक्यांत ' म्हणून पहावा, म्हणजे मार्गकल्पना पटेल, टाळी आवश्यक नाही, तिचें कार्य उच्चार-भेद, स्वरभेद यांनींहि होतें.

म्हणजे लयमान हें मूलतः वर्णाद्याद, स्वरनाद आणि अक्षरकाल यांचरच ठरतें, आणि हातांच्या आप्तातक्रियेनें तें फक्त बांधिलें जातें हें पटेल. बरील सर्व मार्गांत लयमान एकच आहे, हस्तक्रिया (उच्चारक्रिया) वेगवेगळी आहे.

अक्षरे कमी पडत असलीं तर काल भरून काढण्यासाठीं, अथवा स्वरालंकार वर्णा-च्चारानीं दाखविण्यासाठीं, निरर्थक असे वर्णहि पूर्वीं योजीत. ही पद्धति अगदीं सुरुवातीसहि होती; आउ, हाउ, असे उच्चार त्यावेळीं असत. त्यांस स्तोभाक्षरे किंवा ' स्तोभ ' म्हणत. अथवा सूळ

शब्दाचा उच्चारहि बदलीत. जसे 'अमये' ऐवजी 'आमोये', 'ओमायी' किंवा 'ओवामायी', 'शंस्यो' ऐवजी 'शगस्यो' वगैरे, या बदललेल्या उच्चारांस 'स्तोक' म्हणत. स्तोकस्तोभांशिवाय गायन नसे; मात्र तें ठराविक असे, वाटेक त्यानें वाटेक तेव्हां वाटतील तशीं स्तोकस्तोभें वापरावयाचीं नसत. ^{१०} आजहि हा प्रकार दिसतो; अरे, अरी, हां हां, हो माई, अब असे अर्थरहित शब्द गीतांत पूरक म्हणून येतात, लावणी-पोवाड्यांत, अहो, अहोजी, राया, हो, जी, अन्, आन्, तवां, हे शब्द येतात, हे स्तोभच आहे. 'मंदर' (मंदिर) ऐवजी मंदरवा, मंदिरवा, पियाऐवजी पी, पियरा, पिहरवा, म्हस्वाचें दीर्घ-दीर्घाचें म्हस्व, जोडाक्षर फोडून सुटें करणें (धरम, करम, छतर इत्यादि) हे स्तोकच आहे. आणि हीं स्तोकस्तोभेंहि भांपत ठरलेलींच आहेत, रुढिनें पकीं झालेलीं आहेत, त्यांत स्वातंत्र्य घ्यावयाचें नाही. स्तोभांसच पुढें शुष्काक्षर, शुष्क म्हणू लागले आणि केवळ शुष्काक्षरांवर आधारिलेलेच गीतहि आलें, जसे ' दिङ्गले झण्टे जम्बुक जगति य झण्टु दिङ्गले, ' दिङ्गले जगति थवलति कतेचातितिज्ञ लघु चञ्चल पशुपतिचा ', ' दिङ्गले दिङ्गले जगति य वलति क तितिसलकुचलदिगिनिगि गणपतिचा, चलति क गणपति पशुपति सुरपति चा ' वगैरे. ^{११} हा प्रकार कर्मीतकमी क्रिस्तशक १२०० पर्यंत वाढत गेला. त्यावेळीं 'कपाल' नांवाची गीति, नियमानुसारी अशी असे, जसें घाड्जी कपालाचें उदाहरण: " झण्टु झण्टु | खट्वांगधरं | दंष्ट्राकालं | तडित्सदशजिह्वं | होहोहोहो होहोहोहो | बहुरूपवदनं धनधोरनादं | होहोहोहो होहोहोहो | उं उं न्हां रौं होहोहोहो | नृमुण्डमण्डितम् | हुंहुं कहकह हुंहुं | कृतविकटमुखम् | नमामि देवं भैरवम् ॥ " ^{१२} हे सर्व नादानुसारी आहे, वाद्यसंगीतास योग्य वा पूरक आहे. पण त्यांत वर्णोच्चार व वर्णोच्चारकाल हेंच प्रधान आहे, अर्थ असा नाही. आपले चतुरंग व तराने याच परंपरेंतले नव्हेत काय ?

येथें अर्थहानिचा दोष येतो हा मुद्दा उपस्थित होत नाही. अर्थपूर्ण गीताचा वर्ताव अर्थहानिकारक असूं नये हें ठीक, पण जेथें बुद्ध्याच अर्थशून्य रचना आहे तेथें अर्थचर्चा कसली ? मुख्य मुद्दा हा कीं वर्णोच्चारानुसारच लयमान ठरतें, आणि हा मुद्दा शुष्कगीतांत (निर्गीतांत) मुद्दां कायमच राहतो. केवळ टाळीनेंच लयकाल ठरतो असें नाही !

आतां, शुष्काक्षर जरी झालें तरी तें म्हस्व किंवा दीर्घ ठेवावयाचें तर त्याला कांहीं मर्यादा असणारच, आणि त्या मर्यादा वेगवेगळ्या मार्गांत वेगवेगळ्या पद्धतार. उदाहरणार्थ दिङ्गले हा शब्द फार दीर्घकालाव्या, उदाहरणार्थ दक्षिण, मार्गांत (आणि त्यांतहि विलंबितलयांत) किती लांबणार ? म्हणून ' दिङ्गले ' वगैरेस एकच मात्रा घावयाची तर संथ लयांत दक्षिणमार्ग फारसा उचित नव्हे.

हे आजहि दिसून येतें. आजच्या संगीतांत ' त्रक ' हा दोन समान लांबीच्या अकारान्त अक्षरांचा वर्ण, शुष्काक्षरबोल म्हणून वापरला जातो. जलद लयांत हें चपखल बसतें, त्र ची एक मात्रा व क ची एक मात्रा. (अथवा अर्धी अर्धी मात्रा). मात्रा कांहीं प्रमाणांत लांबवून त्र ऽ, क ऽ हेंहि जमतें, पण यालाहि कांहीं मर्यादा आहेच. फार दीर्घ अकार कसा करणार ? तो त्र ऽ, क ऽ असा होण्याची - म्हणजे त्याचें वर्णरूप विषडण्याची भीति आहे. म्हणून ' एक मात्रा ' हें प्रमाण जर दीर्घ ठेवावयाचें तर त्र ऐवजीं तिर व क ऐवजीं किट अशीं

अक्षरें वापरितात. तिरकिट यांतील प्रत्येक अक्षराची अर्धमात्रा समजली तर या दोन मात्रा, दीर्घ त्रक या दोन मात्रांपेवजीं वापरितां येतात व त्याहि तिऽरऽ, किऽटऽ अशा दीर्घ करतां येतात. तिरकिट च्या चार मात्राहि मानितां येतील व मानितातहि; पण आपण मार्गकल्पनेशीं जुळणारे कांहीं आधुनिक प्रकार पाहत आहोंत .

म्हणजे असें दिसतें कीं मार्ग ही कल्पना आतां गेली, पण ती कल्पना ज्या कारणांसाठीं ज्या हेतूनें उत्पन्न झाली तीं कारणें, तो हेतु अजूनहि अस्तित्वांतच असल्यामुळे, त्या कल्पनेचा आविष्कार व परिभाषा हीं बदललीं.

मूळ मात्राकाल, प्रत्येक मार्गांतील मात्राकालाचें प्रमाण, त्या त्या प्रत्येक मार्गांतील द्रुतमध्यविलंबित लयांच्या मात्रांचें मान, त्यांतील एककलत्रिकल इत्यादि अंशभाग, त्यांतील समा-स्त्रोतोगता आदि यतींचें परस्पर कालप्रमाण, हें सर्व अक्षरोच्चारकालानें, वर्णानां, ठरतें. पण प्रत्यक्षांत तें दीर्घकाल निभावून नेणें फार कठिण, म्हणून हस्तक्रियेच्या साहाय्यानें कालविभाग यथातथ्य साधून लय सांभाळिला जातो. ही साहाय्यक नियामक हस्तक्रिया म्हणजेच कला, आणि तिच्यांतील टाळी-चुटकी वगैरे ज्या सशब्द कला तो पात, हें आपण पाहिलें.

या हस्तक्रिया (कला) पुढीलप्रमाणें होत्या.

अ) पात, पाणि अथवा क्रिया नामक सशब्द कला. ही चार प्रकारची. त्यांचीं नांवें ध्रुवा, शम्या, ताल आणि सन्निपात. त्यांच्या संक्षिप्तसंज्ञा ध, श, ता व सं. (येथें ध्रुवा ही कला आहे, शब्द स्त्रीलिंगी आहे.)

- १) ध्रुवा कलेमध्ये चुटकी (च्योटिका) वाजवून लगेच हात खाली केला जाई.
- २) शम्यामध्ये उजवा हात डाव्यावर मारीत. (ही आजची टाळी).
- ३) ताल मध्ये डावा हात उजव्यावर मारीत. (डावखोरी टाळी)
- ४) सन्निपातमध्ये दोन्ही हात उभे समोरासमोर आणून दोहोंची टाळी मारीत. (समोरची टाळी).

आ) कला नामक निःशब्दक्रिया. ही चार प्रकारची. त्यांचीं नांवें आवाप, निष्काम, विक्षेप आणि प्रवेशक, संक्षिप्त संज्ञा अ (आ), नि, वि. आणि प्र.

१. आवापकलेंत हात उभा धरून त्याचीं बोटे वळवीत.
२. निष्काम कलेंत, बोटे वळविलेला हात पालथा करून त्याचीं बोटे सरळ उलगाडून धरीत.
३. विक्षेपकलेंत, बोटे पसरलेला उजवा हात उभा करून उजव्या बाजूस फेंकीत. (क्षेप किंवा प्रक्षेप अथवा आक्षेप अशींहि नांवें आढळतात.)
४. प्रवेशक कलेंत हात पालथा धरून त्याचीं बोटे वळवीत.

ध्रुवा शब्द स्त्रीलिंगी आहे, पण इतर सातहि शब्द पुंलिंगीच आहेत. क्षेप-प्रक्षेप-आक्षेप हे पर्याय-शब्दहि पुंलिंगीच. (ध्रुवास अवाशम्या हा स्त्रीलिंगी पर्यायशब्द आढळतो.) **

कालान्तराने कलासंख्येत वाढ झाली, ध्रुवका, सर्पिणी, कृष्णा, पद्मिनी, विसर्जिता, विक्रितिका, पताका व पतिता या आठ नव्या निःशब्द कला दाखल होऊन एकूण कलासंख्या सोळा झाली. पैकीं सशब्द क्रिया फक्त चारच राहिल्या. ^{२१} हे योग्यच झाले. कारण विराम, द्रुत इत्यादि मात्राभागांची, त्याचप्रमाणे प्लुत या तीन मात्रांच्या कालाची सोय करावयाची आणि वेगवेगळ्या मात्राकालांस 'एक' मानून त्यांवर मार्ग आधारावयाचे, तर लयमान सांभाळण्यासाठी हातांच्या निःशब्द हालचाली अधिक प्रकारांच्या होणे अवश्यच आहे.

ठिकठिकाणी या कला कशा वापराव्या त्याचे नियम आहेत. त्यांत धोरण असें दिसते कीं, एका कलेंतून दुसरीत अखंड अनायासे जातां यावे, उदाहरणार्थ, 'संताशता', सन्निपात, ताल, शम्भा, ताल. (व पुन्हां पुन्हां संताशता). समोर दोन्ही हातांची टाळी वाजवावयाची (सन्निपात), हात दूर करितांकरितां आडवे करून उजवा उताणा-डावा पालथा धरावयाचा, त्यांची डावखोरी टाळी वाजवावयाची (ताल), ती उलटी करितांकरितांच हात दूरहि न्यावयाचे, व आतां उताण्या झालेल्या डाव्या हातावर उजव्या, आतां पालथा झालेल्या, हातानें टाळी वाजवावयाची (शम्भा), ती उलटी करितांकरितांच हात दूरहि न्यावयाचे, आतां त्यांची होणारी डावखोरी टाळी वाजवावयाची (ताल), व हात दूर करितांकरितां ते समोर उभेहि करून पुढच्या 'संताशता' या आवृत्तिसाठीं सज्ज व्हावयाचे, हें अखंडतेनें, नियमितपणानें, सहज साध्य आहे. करून पहावे.

(या कलांमध्ये जो ताल, ती एक सशब्द पातक्रिया आहे. 'करतलप्रतिष्ठित' ताल हल्लींचा ताल तो वेगळा, हें स्पष्टच आहे).

येथपर्यंत प्रगति होईतो कांहीं लिपिचिह्ने आलीं विराम (व) द्रुत (द), लघु (ल), गुरु (ग) व प्लुत यांना अनुक्रमे ~, ० |, ५ व ३ ही चिह्ने दिलीं गेलीं. प्लुताचें चिह्न ३ असें, ५ असें ३ अथवा ३ असेंहि आढळते. ^{२२}

ही जी कला-मार्ग-क्रियांमध्ये वाढतीवाढती प्रगति झाली, ती नाना वर्णोच्चार व त्यांमधील नाना मात्राभाग, नाना म्हस्वदीर्घे, नाना खंड, नाना आघात, यांमुळेच प्रामुख्याने झाली असावी; अशा वर्णोच्चारांनीं त्या त्या प्रकारची हस्तक्रियाहि होत गेली असावी; हा तर्क अगदींच गैर म्हणतां येणार नाहीं, आणि विविध भाषा व त्यांचे उच्चार यांचा यांत बराच हात असला पाहिजे हेंहि सयुक्तिक दिसतें. उदाहरणार्थ, ध्रुवा नांवाचीं गीतें आहेत, त्यांचे अनेक भेद-पोटभेद असले तरी त्या प्रत्येकाचे नियम अगदीं ठरलेले आहेत. त्यांपैकी 'कमललोचना' ही (जगतीछन्दांतील) ध्रुवा पहा;

द्विजगणमुनिगणवक्षितेबाः, प्रविततकिरणसहस्रपिनद्धः ।

विधूनिततिमिरपटं जगदीप उदयति गगनतले आशु सूर्यः ॥

याचे सर्व भाग गावयाचे कसे तें ठरलेलें आहे. याच ध्रुवेचें शौरसेनी प्राकृत भाषेंतील रूप असें आहे:

द्विअगणमुनिगणवक्षितेओ, पविततकिरणसहस्रपिणद्धो ।

विधुनिअतिमिरपडे जगदीवो उदयति गगणदले असु सूरौ ॥

हें भाषांतर प्रस्तुत लेखकानें केलेले-करवून घेतलेले नाहीं, मूळ ग्रंथांतच आहे. (नाट्यशास्त्रम् ३२.२१९), म्हणजे एकाच काळीं हीं दोन्हीं रूपें अस्तित्वांत होतीं, दोन्हीं भुवाच, एकाच कमललोचना जातीच्या. दोहोंचे नियम बांधिलेले व ते एकच. पण प्राकृताची दुसरी ओळ संस्कृतच्या दुसऱ्या ओळीबरोबर म्हणून पाहिली तर थोडा क्रियाभेद करावा ही प्रवृत्ति होतेच. विधूनित आणि विधुनिअ, जगदीप आणि जगदीवो, आशु सूर्यः आणि असु सूरौ यांतील उच्चारभेद जाणवण्यासारखा आहे.

जरा अलीकडचें उदाहरण दिले तर हें स्पष्ट होईल. 'सौभद्र' नाटकांतील प्रिये, पहा रात्रीचा समय सरुनि येत उपःकाल हा - हें गाणें प्रसिद्धच आहे. कोंकणी, म्हणजे गोमंतक्रीय कोंकणी बोली, या भाषेंत तें असें आहे. ^{२३}

(बोकेंतुर कृष्णप्रभुकृत चंद्रहास नाटकांतील पद, १८८० च्या आधींचें. राग मोहनम्, ताल दादरो).

प्रिये पळें रात्री ती गेलि धांवू फालें जालें चोयी ।

सुंदरिचो यरुणु दिस्ता । अंधकार भिन्नु धांस्ता ।

थंड थंड वारे येत्तां । मंद जालें दिव्ये ।

नक्षत्र निमि म्होणु । पक्ष मधुर शब्द कोनूं ।

वृक्ष सोणु धांस्ता तेन्यू । भक्ष सोदून ।

'प्रिये पहा' या गाण्याची तुलना करितां, या (जुन्याच) गाण्याचे उच्चार किंचित् भिन्न आहेत असें निश्चितच जाणवेल; विशेषतः त्यांतील अकार दीर्घ होतात व अकार अधिकहि आहेत असें दिसेल. दोन्ही गाण्यांची चाल एकच आहे. पण जर कोणास वाटलें तर तो या दुसऱ्या गाण्यांतील स्वरलयक्रिया, शब्दांवर अत्याचार न करितां, ^{२४} कांहीं प्रमाणांत भिन्न दाखवूं शकेल. करून पहावें.

तात्पर्य, भाषाभेदानें वर्णभेद आणि वर्णभेदानें क्रियाभेद होणें हें अगदीं साहजिकच आहे. 'प्रियाभिन्न नही आवत चैन' आणि 'प्रियाविण नादि कांहीं ग चैन' यांची क्रिया पूर्णपणें एक होणारच नाहीं, कांहीं फरक होईलच. ^{२५} 'भक्तजनोंका संकट लनमें दूर करे' ची क्रिया ततोतंत होण्यासाठी 'भक्तजनांचें संकट तुझियां लवहि नुरे' असें करावें लागलें.

लोकभाषा, देशीभाषा अनेक असतात व त्यांत कांहींतरी उच्चाराचा फरक असतो. भाळ हा शब्द बऱ्हाडांत, खानदेशांत, पुणें प्रांतांत, कोल्हापुरकडे, मालवण-कुडाळ-गोंय्याकडे, वेगवेगळ्या तऱ्हांनीं उच्चारिला जातो; मुंबईच्या पाठारे समाजांत कित्येकदां भाव् असाच उच्चार ऐकूं येई. याच्या क्रिया वेगवेगळ्या होणें साहजिक आहे. आणि क्रिया म्हणजे केवळ आघातच नव्हेत, तर स्वरनाद, त्यांचे चढउतार, त्यांच्यामधील सूक्ष्म वर्णालंकार (कला) याहि क्रियाच होत; त्यांमध्येहि थोडेथोडे फरक असणारच. व हें सर्व एकाचकाळीं एका देशांत अस्तित्वांत असूं शकते.

प्रत्येक देशीभाषा आपापल्या संगीतांत आपापल्या भाषेच्या मोडणीनुसार फरक करिणारच; मग बांधिलेले, प्रमाणाधार असे, नियमबद्ध, सर्वमान्य संगीत कांहीहि असो.

हेच भेदरूप वाढत गेलें कीं नानादेशींचें संगीत निश्चित वेगवेगळें भासू शकतें. असें हें 'देशी' संगीत वाढलें कीं त्यानें सुरुवातीस जो थोडा वेगळा प्रकार दाखविला तो अधिक वाढल्यामुळे, त्यामध्ये मूळचे जे सर्वमान्य संगीतनियम, ते भिन्न झालेसें वाटण्याइतपत अपवाद होतात. आणि मग हे अपवादहि मूळच्या नियमांत दाखल करून वेगें स्वाभाविक आणि अपरिहार्यच ठरतें.

प्राथमिक संगीत, त्यावरून परिष्कृत केलेलें 'प्रमाण-संगीत,' त्याला आढळणारे 'देशी' अपवाद, त्या अपवादांमुळे प्रमाणसंगीतांतील नियमांत मुरड, पुन्हां 'देशी' संगीतांत वाढ, पुन्हां प्रमाण-संगीताच्या नियमांत बदल, अशी ही क्रिया-प्रतिक्रिया चालूच असणार. परिणामी नियम सोंपे सोंपे होत जाणार, क्लिष्टता कमी कमी होणार.

'बालम, रे' या उदाहरणांत आपण पाहिलें कीं या माण्याच्या एवढ्या चारच अक्षरांसहि एक ठराविक मार्ग, उदाहरणार्थ चित्रमार्ग, लाविणें क्लिष्ट होतें. दोन मात्रांस एक अलंकार आपण देऊं शकतो व देतोहि. पण तेवढ्यानें मार्ग सिद्ध होत नाही. मार्ग केव्हां सिद्ध होईल, तर जेव्हां 'बालम रे' पासून अंतीच्या 'सोवन दे रे' पर्यंतच्या संपूर्ण गीतांत व त्यांतील सर्व स्वरक्रियांत, अमुक इतक्या मात्रांना एक अलंकार असें ठराविक होईल तेव्हांच; अथवासून इतिपर्यंत चारचार मात्रांस एक क्रिया ठेवावयाची, चारांहून कमीअधिक मात्रांस नव्हे, तरच तो वृत्त मार्ग होईल, एरव्ही नाही. अर्थात् मार्गानुसारी गीत हें अतिशय जखडिलेंच होणार. कधीं तीन, कधीं पांच, कधीं दीड अशा मात्रांस एक अलंकार घेण्याचें स्वातंत्र्य त्यांत नाही. आणि अशा स्वातंत्र्याशिवाय मौज नाही; म्हणून मार्ग न पाळणारे गीतहि प्रथमपासूनच अस्तित्वांत होतें. देशीभाषांना तर वर उल्लेखिलेले स्वातंत्र्य हवेंच, म्हणून ज्यांत मार्ग पाळला जात नाही अशीं गीतें देशीभाषांत अधिक. म्हणून त्या इतर गीतांस 'देशी' म्हणूं लागले. मार्गराग, मार्ग (अथवा मार्गां) गीतें, तसे देशी राग, देशी गीतें. 'ताळांत' मात्र मार्ग संभालिणें सुकर आहे हेहि आपण 'नरपति हयपति' या उदाहरणांत पाहिलें. त्यानुसार होणारे चच्चपुटः, चाचपुटः, पंचपाणि, षट्पितापुत्रकः, सम्पक्वेष्टकः आणि उद्घट्टक हे ताल, व त्यांचे एककल-द्विकल इत्यादि प्रकार, हेहि नियमबद्धच. ते मार्गताल. जेथें हे नियम जरा डावललेले दिसतील तेथें तो 'देशीताल.' बरंचसे देशीताल देशीभाषेंतील गीतवर्णरचनेवरूनच आलेले असणार, कारण ताल हा छंदानुसारी असतो व छंद हे वर्णानुसारी असतात हेहि आपणांस दिसलें, अर्थात् देशीतालांची संख्याहि अधिक होणार. २७

'मार्गी संगीत' म्हणून पूर्वी कांहीं होतें आणि कालान्तरानें तें नष्ट होऊन "देशी संगीत" पुढें आलें, व आजचें संगीत हें या देशी संगीतांत मुसलमानी आक्रमणानंतर कांहीं दबळाढवळ झाल्यामुळे तयार झालें आहे, अशा समजूती प्रचलित आहेत. परंतु प्रत्यक्ष मूळ ग्रंथ पाहतां त्या समजांस पक्का आधार सांपडत नाही. नाट्यशास्त्रम् व दत्तिलम् या ग्रंथांत, ल.ता.वि. ५

व नाट्यशास्त्रावरील अभिनवगुप्ताच्या टीकेत, मार्गानुसारी व मार्गविरहित अशा दोन्ही प्रकारांचे गायनवादन प्रकार आलेले आहेत आणि नाट्यशास्त्रांत शेंकडों शौरसेनी प्राकृतांतील गीतं आहेत. ^{२८} बृहद्देशी या ग्रंथांत प्रथम 'देशी' शब्द आढळतो व देशी शब्दाची त्यांत सुरुवातीस व्याख्याहि आहे; पण त्यांत 'देशी संगीत' हा प्रयोग नाही; ^{२९} आणि मार्गरागहि दिले आहेत. रत्नाकरांतहि दोन्ही प्रकार आहेत आणि 'ते हें जुने, हल्लीं प्रचारांत नसलेले, मार्गसंगीत' असें म्हटलेलें नाही, 'मार्गदेशीय' असा प्रयोग आहे. रत्नाकरावरील दोन्ही उपलब्ध टीकांमध्ये तसा उल्लेख नाही. यावरून असे वाटते कीं प्रथमपासूनच देशी गानप्रकार रूढ होते, पुढें देशी गानप्रकारांची वृद्धि झाली तरी मार्गगान अस्तित्वांत होतेंच. याच्या प्रक्रियेचा आराखडा वर दिलाच आहे. येथें आपण क्रिस्तीशक १४०० च्या आसपास येतो. त्यानंतरच्या ग्रंथांत मार्गी व देशी हा भेद फारसा येतच नाही. जो काय तुरळक उल्लेख येतो, तो केवळ 'नामस्मरणा' पुरताच. पण मार्गसंगीत अजिबात नष्ट झालें असें म्हणण्यास बळकट आधार नाही. त्याची ओळख बुजली एवढेंच, आणि ओळख बुजण्याचें कारण, देशी भाषांचा प्रसार व संस्कृताचा कमी कमी वापर हें असावें, हा लेखकाचा तर्क आहे.

तालांत मात्र मार्ग टिकूं शकतो, आणि संगीतमणिदर्पण, संगीतचूडामणि या क्रिस्तीशक ८००-९०० च्या आसपासच्या ग्रंथांत षट्चित्र, चित्रतर, अर्धषट्चित्र हे (पूर्वीच्या ग्रंथांत न आढळणारे) मार्ग सांपडतात. प्रस्तुत लेखकानें वर एका ठिकाणीं दाखविलें आहे कीं मार्ग 'कल्पना' बुजली गेली, पण वेगळ्या आविष्कारांत, परिभाषेत मार्ग हे तालामध्ये आजहि आहेतच. उदाहरणार्थ, पुढें आपण कांहीं 'ठेक्यां'चा अभ्यास करणार आहोंत, तेथें असें मत मांडिलें आहे कीं तीनताल हा मार्गी (मार्ग) ताल प्रकार समजतां येईल, आणि त्याचे तिलवाडा, पंजाबी ठुमरी वगैरे आविष्कार हे देशी.

या मतांबद्दल लेखकाचा आग्रह नाही, पण तें त्याला सयुक्तिक वाटतें आणि त्यामुलें त्याच्या मनांतील पुष्कळ शंका दूर होतात, एवढें मात्र खरें.

कसेंहि मानिलें तरी आपण भाषाभेदांवरच येतो. संगीत कांहीं कोणी बैठक मारून, संकल्प करून, ह्छाप्राहानें तयार करूं शकत नाही. तें 'होत' असतें, नियम मागाहून बसविले जातात. हें जें संगीत 'होतें, घडतें' तें वर्णोच्चारांच्या-स्वरलयांच्या-आधारेच. म्हणजे पुन्हां आपण स्वरवर्णसापेक्ष लय व लयसापेक्ष स्वरवर्ण याच मूलतत्त्वाशीं येतो.

त्या लयाचें जें नियंत्रणसाधन तो ताल; हस्तक्रियेवर आधारित अशी आघात-अनाघात-वर्णमालिका. तिच्या अनुसार वादनहि होऊं शकेल, तें तालवादन. (डावखोरी टाळी या अर्थाचा 'ताल' शब्द तो हा नव्हे).

अशा या 'ताल'चे दहा प्राण, म्हणजे अवश्य अवयव, मानिले आहेत. ते १) काल, २) मार्ग, ३) क्रिया, ४) अंग, ५) ग्रह, ६) जाति, ७) कला, ८) लय, ९) यति, व १०) प्रस्तारक किंवा प्रस्तार हे होत. ^{३०} या यादींत कांहीं क्रम विवक्षित आहे असें नव्हे, श्लोक तयार करितांना ते ते शब्द तशा क्रमानें बसले एवढेंच.

या दहा प्राणांपैकी १) काल, २) मार्ग, ३) क्रिया, ४) कला, ५) लय आणि ६) यति यांची आपण ओळख करून घेतली. सशब्द कला ती क्रिया हे पाहिले. मात्रेचा अंशभाग ती स्वरगत कला, व हस्तक्रिया तीहि कला असे दोन प्रकार पाहिले. यति म्हणजे लयाचें तुलनात्मक चलन आणि यति म्हणजे एक विशिष्ट खंडस्थान दाखविणारें चलन असे यतिचेहि दोन प्रकार पाहिले.

आतां 'अंग' हा प्राण पहावयाचा आहे.

टीकाटिप्पणी : ४. लयपरिमाण—मात्रा, कला, आणि भाग

४.१ 'वेद' या वस्तुबद्दल सनातनी, ब्रह्मसमाजीय, आर्यसमाजीय इत्यादि लोकांमध्ये कांही आत्यंतिक अभिमानाच्या समजुती आहेत, व तसाच अभिमान इतर 'हिंदू' मध्ये आढळतो. वेद हे जगांतले पहिले वाङ्मय, पहिले ज्ञान, असेंहि मानितात. पण तेहि खरे-खोटे कोण कसे ठरविणार ? प्रत्येक संस्कृतिला उत्पत्ति-स्थिति-विनाश असतो असे मत ओस्त्रल् ष्वेगल् याने आपल्या 'दी ऊंटरगांग् देस् व्हेस्टेन्स्' म्हणजे 'पाश्चिमात्यांची अवनति' या पुस्तकांत मांडिले होते; ते अनेकांना अपाय्य आहे; तरीहि त्याच्या शेवटी चीन-ईजिप्त (मिस्र)—भारत-यूरोप या चार संस्कृतींचे वसंत-ग्रीष्म-हेमंत-शिशिर दाखविणारा जो ऐतिहासिक कालपट आहे तो लक्षांत घेतां कोणी सांगावे, वेदपूर्व संस्कृती कोणत्या कोठे किती प्रगत होत्या ? म्हणून या चिकित्सेला पायाच नाही. दुसरे असे की, वेदसंहितेंत काय नाही ? 'अमुक अमुक मूलभूत प्रश्न अनुत्तरितच राहणार' इतका खोल तर्कविचार आहे, कांही आध्यात्मिक-कांही आधिदैविक विचार आहेत, कांही सामाजिक चालीरीती दाखविणाऱ्या कथा व उल्लेख आहेत, 'आम्हीं तुम्हांस अमुक देतो, तुम्हीं संतुष्ट होऊन आम्हांला अमुक द्या' असा देवतांशीं रोखठोक देवघेवीचा व्यापार आहे, शंभर वर्षे उत्तम तऱ्हेने सर्वांनी मिळून एकत्र जगावे अशी हिंमतीची इच्छा आहे, निसर्गाची कौतुके आहेत, सूक्ष्म विनोद आहे, उत्सव आहेत, आयुधे आहेत, वस्त्रेप्रावरणे, रथ, घोडे, गाईगुरे आहेत, मद्यपान आहे, जुगार आहे—हा एक सर्वसंग्रह आहे. वेद ज्यांचे, ते जे कोणी लोक होते त्यांचा हा परंपरागत मुखपाठांतील 'ज्ञानकोष' आहे. त्यामध्ये डॉकावणारी संस्कृति ही खरोखरच चांगली प्रगत असली पाहिजे. तिच्यांत लौकिक संगीत नव्हतेंच हे म्हणणे धाष्ट्यांचे होईल ! उत्सव-क्रीडा-नृतादि लौकिक विषय मोठ्या चवीने सेविले जात असतांना संगीतच काय ते फक्त देवस्तुतिसाठी, हे मान्य करणे कठिण आहे. (सिमन्कृत 'बाइट्नागऽ रसूर केप्पुनिस् देअर् वेदिशेन् शुलेन् ' यांत असा विचार आहे).

वेदसंहिता बहुतांशी छंदोबद्ध आहेत. 'वैदिक' व 'लौकिक' छंद हा भेद पिंगल-सूत्रांत जरा केलेला आहे तरी दोन्ही प्रकारांचे छंद संहितांमध्ये आहेत. वैदिक छंदांत मात्रांचे महत्त्व आहे. २-२-२-२, १, ४, १, ४ व यानंतर १ किंवा ४ अशा मात्रांमध्ये आठ अक्षरे असलेला अष्टाक्षरी पाद. हे तीन पाद मिळून गायत्री, पांच पाद मिळून पंक्ति, व आठ पाद मिळून महापंक्ति हे छंद होतात. २-२-२-२, २-२-२-४-१-४ व यापुढे १ किंवा ४ मात्रा मिळून अकरा अक्षरे असणारा (अथवा, २-२-२-२-२, २-२, ४, १, ४ आणि पुढे १ किंवा ४ मात्रा मिळून ११ अक्षरे असणारा) असे ४ पाद म्हणजे त्रिष्टुप् छंद. परंतु २-२-२-२, २-२-२, ४-१-४-१ व त्यापुढे १ किंवा ४ (अथवा २-२-२-२-२, २-२, ४-१-१-१ व त्यापुढे १ किंवा ४) अशा मात्रांमध्ये अकरा अक्षरे ठेवून जो पाद होतो

तसे चार पाद घेतल्यास जगती छंद होतो. १ किंवा ४, त्यापुढे ४ किंवा १, त्यापुढे ४, त्यापुढे १ किंवा ४, अशा मात्रांमध्ये पांच अक्षरे असून जो पाद होईल तसे ४ किंवा ८ पाद मिळून द्विपदाविराज छंद होतो. परंतु लौकिक छंदांमध्ये अक्षरें मोजिलीं जातात. ऋग्वेदसंहिता ७.१०३.३ “पितरं न पुत्रो अन्यो अन्यमुपवदन्तमेति” (दुर्दुरसूक्त), यांत उच्चनीच स्वरांची कल्पना आहे; ऋग्वेद १०.१३५-७ मध्ये ‘नाळी’ नामक वेणुचा स्पष्ट उल्लेख आहे. ऋग्वेद १-८५-१० मध्ये ‘वाण’ किंवा ‘मरुत्’ या १०० तारांच्या वीणेचा स्पष्ट उल्लेख आहे; ती गजानें वाजवावयाची, गज ‘ईषिका’ किंवा ‘वेतस्’ वेलीचा असून त्याला केंस बांधिलेले असत. ‘उखली’ हें घनवाद्य, ‘पांवा’ हें सुषिरवाद्य, ‘मुंदंग’ व ‘हुंदुमि’ हीं अवनद्ध वाद्येहि सांगितलीं आहेत.

कृत्तिकांचा काल क्रिस्तीशकापूर्वी ४००० ते २५०० मानितात. हा तैत्तिरीय संहिता व ब्राह्मण यांचा काल, तैत्तिरीय ब्राह्मणांत ३-४-१४ मध्ये ‘तूणव’ हें सुषिरवाद्य आहे. ७-५-१ मध्ये ‘वाण’ आहे. तैत्तिरीय आरण्यकांत १-११-६ मध्ये ‘पणव’ हें अवनद्ध तालवाद्य आहे. शतपथ ब्राह्मणांत ३-२, ४, ६ मध्ये नाचणाऱ्याचा उल्लेख आहे.

सामसंहितेंत देवतास्तुति आहे खरी, तरी सामसंगीताचा उलगडा सामसंहितेवरून होत नाही. लाट्यायनाच्या श्रौतसूत्रा (४.२.८) मध्ये पिच्छोरा व काण्डवीणा या ‘अपघाटिला’ वीणा आहेत. अलाबु, वक्रा, कपिशीर्षा, महा-, शील, या वीणाहि आहेत. (वक्रा व कपिशीर्षा या वीणांसारख्याच वीणा, क्रिस्तीशकाच्या सुरुवातीपासून २०० पर्यंत झालेले जे तमिळ ग्रंथ आहेत त्यांत ‘याळू’ (व्याल ?) नांवांनीं सांगितल्या आहेत). कौपीतकी ब्राह्मणांत २९-५ मध्ये नृत्य-गीत-वादित हें ‘शिल्पा’चे भाग म्हटले आहे. या सर्वांचा उपयोग, निदान त्यांच्या ऋग्वेदीय मूळस्वरूपांत तरी, सामसंगीतांत (नृत्यासंहित !) होत असला पाहिजे.

उपलब्ध सामसंहितेचा पूर्वभाग, ‘आर्चिक,’ यांत फक्त ऋचा आहेत व त्यांनां प्रत्येकीं एकैक साम म्हटलें आहे. उत्तरभाग जो ‘उत्तरार्चिक,’ त्यांतील ऋचा (सामें) हीं बहुताशीं ऋक्संहितेच्या ८ व ९ मंडलांतील गायत्री व प्रगाथ या छंदांमधील आहेत. प्रगाथ म्हणजे गायत्री व जगती यांचा मेळ. ‘आर्चिका’ला वृत्तदर्पणाचें उदाहरण मानिलें तर उत्तरार्चिक हें ‘चीजांचें पुस्तक’ म्हणावें लागेल. आर्चिकांतील ऋचांस ‘योनी’ म्हटलें आहे, कारण त्यांतून ‘राग’ तयार झाले. किंबहुना ‘साम’ म्हणजेच स्वरयुक्त छंद, म्हणजेच राग. त्यांत पुनरुक्ति, स्वर लांबविणें इत्यादि क्रियांनां मुभा आहे-पण नियमांनुसार. कोणत्याहि ऋचेला कोणताहि राग लावावा हें तर नाहीच, पण अमुक ऋचा घेऊन तिला अमुक ठराविक राग लाविला हेंहि नाही, तर अमुक रागाची योनि अमुक; म्हणजे शब्द-स्वर-लय हें एकमेळरूपच; असें स्पष्ट आहे. साम हें गावयाचें आहे (गै, प्रगै), गद्य म्हणावयाचें नाही.

तर याची माहिती कोठें मिळते ? सामवेदाला आरण्यक नाहीच, उपनिषदें दोनः छान्दोग्य व केन (म्हणजे जैमिनीयोपनिषदाचे ४, १८ व २१ हे भाग). त्यांचा येथें कांहीं

उपयोग नाही. गौतमकृत धर्मसूत्रे सामवेदांतर्गत म्हणतात, पण त्यांचा विषय वेगळा. सामवेदाचीं ब्राह्मणे पंचविश, प्रौढ अथवा ताण्ड्य, पड्विंश, सामविधान, आर्षेय, मंत्र, दैवताध्याय, वंश, संहितोपनिषद्, जैमिनीय, व जैमिनीयोपनिषद्, त्यांचीं श्रौतसूत्रे खादिर व लाव्यायन अथवा द्राह्मयण. गृह्यसूत्रे खादिर, गोभिल, गौतम व जैमिनी यांचीं, परंतु त्यांचेहि मुख्य विषय वेगळेच आहेत; उदाहरणार्थ गोभिलकृत गृह्यसूत्रांत नित्यकर्म, संस्कार, श्राद्धादि क्रिया, हा उद्देश आहे. तरीहि कांहीं येथे कांहीं तेथे असें मिळते स्वर सात होते हे निश्चित; त्यांचीं चिह्ने १, २, ३ वेगळे असून हे अंक सामाच्या अक्षरांवर लिहीत. (म्हणजे निदान सामब्राह्मणकालीं लेखन अस्तित्वांत होते!) हे अंक अवरोही स्वर दाखवितात असें मत आहे; परंतु तें पूर्ण सिद्ध आहे असें प्रस्तुत लेखकाला म्हणवत नाही. १२३४५६७ म्हणजेच पाश्चिमात्य ग्रेट स्टॉफ मधील FEDCBAG हे अनुक्रमे उतरते स्वरनाद, हे म्हणजे आउफ्रेष्टचे आहे व तेच थेओडोर वेन्फोर्गच्या 'दी हायमेन देस् सामवेद' या ग्रंथांत आहे; पण तें खुल्या मनानें पूर्णपणें मान्य व्हावें असा निश्चित आधार कोठें आहे? पडद्यांच्या, गज्यांच्या वीणेवर उतरते स्वर व स्वरमंडळांतील मुक्त तारांवरील स्वर, अथवा वेणूवर कोठें ठेवून एकेक बोट खालून वर असें मोकळे सोडिणें, किंवा कंठगत स्वर छातीपासून 'वर जातो' असा भास होणारी परंपरा, यांची निश्चित तुलनात्मक चिकित्सा कोठें आहे? 'यः सामगानां प्रथमः स वेणोर्मध्यमः स्वरः' याचा, नेमका प्रत्यय येणारा, निश्चित एकच एक असा अर्थ कोठें दिला आहे? असे अनेक प्रश्न आहेत व त्यांचीं निःसंदेह उत्तरे मिळत नाहीत. 'बाबावाक्यं प्रमाणं' असाच प्रकार आढळतो. सामाबद्दल लिहिणाऱ्या संगीतलेखकांपैकीं कोणी मूळ ग्रंथांची चौकशी केली काय, हे कळतच नाही. मुळेकृत 'भारतीय संगीत भाग १' या पुस्तकांत 'वीणावेणुवादकांची एकत्र सभा भरून 'सारे-ग-मध्यभागीं म-पधनि' असें असावें असा निर्णय झाला' अशा तऱ्हेचें विधान आहे त्याला आधारच नाही. कसली सभा, उपस्थित कोण, केव्हां, कशासाठीं याला तिळमात्र पुरावा किंवा उत्तर नाही. आपला तर्क हाच मूळसिध्दांत मानिल्यामुळे असे घोर प्रमाद अनेकांनीं केले आहेत. (विश्रुतिक स्वर म्हणजेच एक-दोन-तीन अक्षांपैकीं तीन क्रमांकाच्या श्रुतिचें स्थान व तोच मायनर टोन, हा देवळांचा तर्क त्यांतीलच.)

हे खरे कीं सामान्तर्गत ब्राह्मणांत सप्तस्वरांचीं नांवें पड्जादि नसून क्रुष्ट-प्रथम-द्वितीय-तृतीय-चतुर्थ-पंचम-मंद्र-अतिस्वार्य अशीं आहेत. त्यांच्या शारीरिक सूचना, अनुक्रमे अंगठ्याच्या खालच्या पेय्यावर, अंगठ्याच्या टोंकावर, तर्जनीच्या-, मधल्या बोटाच्या-, अनामिकेच्या-, करांगुलीच्या-टोंकावर, करांगुलीच्या खालच्या उंचवट्यावर, असा निर्देश करून होई. (कोठें अतिस्वारांच्याहि पलीकडे-वर कीं खालीं? अतिक्रुष्टा हाहि स्वर आहे). याला 'गात्रवीणा' म्हणत; ही खरोखर स्वरलिपि आहे. तिच्यांत एक सप्तक व सात भूच्छना आहेत, पण 'ग्राम' नाहीत, या स्वरांचा अवरोही क्रम न मानिल्यालाहि पुरावा नाही म्हणून तो मानिताहि येईल. परंतु एवढेंच होते काय? - ऋक्प्रातिशाख्य २०० आणि ऋक्प्रातिशाख्य २०९, २१४ यांत अनुक्रमे माण्डूकेय व व्याधि यांचे स्वरविषयक मतभेदहि आले आहेत. शौनकाच्या या ग्रंथावरील भाष्यांत या स्वरांनां 'यम' म्हटलें आहे

व सप्तकांत 'सप्त यमाम्तराणि' म्हणजे आठ स्वरांमधील सात अंतरे सांगितली आहेत; हे यम अनन्तर म्हणजे एकमेकाला लागून असे अथवा 'वृथक्' हि असतात, हे स्पष्ट आहे. यम हे 'मृदु' किंवा 'तीक्ष्ण' होऊ शकतात असे वाक्य आहे. आणि सर्वात महत्वाचे हे की त्यांची नावे षड्जऋषभगांधार इत्यादि दिली आहेत; ती निपादादि नसून षड्जादि आहेत व त्यांचा क्रम आरोही आहे ! याशब्दस्यशिक्षेत हे विशेष दिसते. आतां या नाना ग्रंथांतील आधीचा कोणता नंतरचा कोणता, अधिक विश्वसनीय कोणता, हा शोध लागला तर काही हातीं लागेल, पण अशा शोधाला लागणारीं अस्सल साधनें तरी कोणतीं व तीं कोठे कशीं मिळणार ?

वरें, ध्वनिबद्दल तरी ऐकमत्य कोठे आहे ? गौतमाचीं न्यायसूत्रें फार उशीरां झालीं म्हणतात; परंतु न्यायसिध्दांत विखुरलेले, अनगड असे वेदकालपासून आहेत हे सर्वमान्य आहे. 'ध्वनि हा नित्य पदार्थ नव्हे; अक्षराचें न्हस्वदीर्घत्व होतें परंतु अक्षराचा खरा मतलब कायम राहतो' असें न्यायमत आहे' (गौतमन्यायसूत्रे १०६.२२२, विश्वनाथ-भट्टकृत न्यायसूत्रवृत्ति: 'प्रागुच्चारणादनुपलंभात् आदावधरादनुपलब्धे: '); तर उलट 'प्रत्येक-वर्णभ्योतिरिक्तकलश इत्यादि रूपमखंडमेकपदं स्फोटः' हे जैमिनीप्रणीत मीमांसकमत आणि त्याविरुद्ध म्हणजे न्यायाशीं जुळणारे 'शब्दनित्यत्वं कार्यताप्रतीतेः' हे सांख्यमत आहे. हे व असले वाद जुनेच आहेत; लोकायतांचा तर 'नित्य' या कल्पनेबद्दलच संशय आहे व तसाच काही प्रकार बौद्ध व जैन तत्त्ववेत्त्यांचा आहे ! *—मग संगीताच्या प्रत्यक्ष 'व्याकरणा'बद्दल छोटीं छोटीं नाना मतभेदांचीं ठिकाणें दिसलीं तर काय आश्चर्य ? त्यांबद्दल खरें खोटें ठरवितांच येत नाही. सामगायकांच्या अकरा परंपरा होत्या म्हणतात (त्यापैकीं नर्मदेच्या उत्तरेकडे राणायनी व दक्षिणेस कौथुमी अशा दोन शिल्पक आहेत), त्या एक-मेकांहून वेगळ्या कशा ? हे केवळ गोत्रांमुळे झालेलें 'घराणें' कीं वर्तावांतील फरक म्हणजे 'बाज' याची चिकित्सा कोणी करीत नाही.

मुळेकृत पुस्तकांत सामगायकांचीं छायाचित्रें व दोन सामांचें स्वरीकरण आहे. गायकांचा उल्लेख अशासाठी कीं 'आम्हीं' दाखविलें तेव्हां द्रविडशास्त्री यांना पटलें' असें विधान हळूच मध्ये सोडिलें आहे (तें बरबर पुस्तक चाळितांना लक्षांत येणार नाही असें घातलें आहे); म्हणजे मुळेकृत सिध्दांताची त्या गायकांना आपल्या परंपरेंतून जाणीव नव्हती असाच अर्थ झाला. छायाचित्रांत सामगायकांच्या हातीं तंबोरे आहेत, खरें पाहतां पडद्यांची (छेडीची अथवा गजांची), किंवा बिनपडद्यांची अनेक तारांची वीणा हवी. तरीहि तंबोरा ही अलाबुवीणा (भोंपळ्याची वीणा) खरीच; व तैत्तिरीय संहितेवरील सायणाचार्यांच्या भाष्यांत (क्रिस्तशक सुमारे ११०० ?) जी 'तुंबर' वीणा सांगितली आहे, अथवा घोष करिते म्हणून कालिदासाच्या मालविकाग्निमित्रांत (क्रिस्तशक सुमारे ४०० ?) जी

* मुद्दा विचारपद्धतिचा आहे. रूढार्थानें 'धर्मा'चा म्हणजे 'पारलौकिक श्रद्धा व मनुष्यानें कसें वागावें याबद्दल मते व नियम यांमधील नाना पंथांचा विचार ह्या पुस्तकांत सर्वथा वर्ज्य आहे.

‘घोषवती’ वीणा आहे, तीच तंबोरा असे म्हटले तर चूक नव्हे असे धरितां येईल. परंतु या तंत्रोप्यावर जे सा-प-कोमल म हे स्वर, त्यांचा व गायकाच्या प्रथम उद्गीयाचा - ऊँकाराचा-संबंध कोणता व तो कोणत्या नियमाने ठरला ? उद्गीथ हे आधारस्वर जो षड्ज त्यांतच हवे असे कोठें सांगितलेले नाही. तो ‘ग्रह’ आहे, उठावणीचा सूर आहे. तो त्या त्या सामानुसार कांहींहि असू शकेल. तो जर ‘सा’ च मानिला तर जें सप्तक चालले आहे असे तारानुसार भासेल, त्याहून वेगळेंच सप्तक त्याला ‘म’ अथवा ‘प’ मानून भासेल - राग बदलेल. कारण सा म प हेच प सा (तीव्र) रे, तेच म (कोमल) नि सा. याची विव्हेवाट कशी लाविली याचा खुलासा कोठेंच नाही. असो.

स्वरीकरणे फॉक्स-स्ट्रॅंग्वेज् कुत इंग्रजी पुस्तकांतून घेतली आहेत, प्रत्यक्ष ऐकून स्वतंत्रपणे केलेली नव्हेत. आणि फॉक्स-स्ट्रॅंग्वेज्ने आपली माहिती मुख्यतः मुळे यांचे विद्यावंत मित्र श्री. आचरेकर यांजकडून घेतली असे आचरेकरांचे चिरंजीव (जे प्रस्तुत लेखकाचे मित्र आहेत ते) सांगतात. फॉक्स स्ट्रॅंग्वेज्ने रटाफुलिपि वापरिली आहे व त्यांत ज्या पांच रेखा त्यांपैकी पहिली रेखा, मध्य सप्तकांतील पांढरी तीन या बाजांच्या पट्टीवरचा स्वरनाद दाखविते (ट्रेबल् क्लेफ; म्हणजे नाद उंच आहे). यामध्ये मुळ्यांस अभिप्रेत असलेला ‘सा’ कोठला ? पहिल्या रेखेवर ‘सा’ धरिला तर पांढरी एक पट्टी ‘कोमल ध’ होते, त्या पहिल्या रेखेवरच्या ‘सा’ वर आधारित असे विलावल सप्तक मांडिले तर त्यांत पांढरी एक पट्टी (C) वर्ज होते; मग मुळ्यांच्या CDEFGAB चे कसे ? पांढरी एक ला ‘सा’ मानिल्यास तर उपरोल्लिखित विलावलसप्तक ‘तीव्र ग, तीव्र म, कोमल ध, तीव्र ध, तीव्र नि, कोमल रे, कोमल ग’ असे रूपांतरित होईल ! बरे, स्टाफच्या पहिल्या रेखेवर ‘सा’ मानून, मुळ्यांस अभिप्रेत जें काफीसप्तक तें मांडिले तर त्यांतहि पांढरी एक पट्टी वर्ज होईल व ‘पांढरी एक’ ला सा ‘मानिल्यास तें सप्तक “तीव्र ग, तीव्र म, प तीव्र ध, तीव्र नि, कोमल रे, तीव्र रे” असे रूपांतरित होईल ! तें राहूं दे. खुद्द फॉक्स-स्ट्रॅंग्वेज् च्या स्कोअरवरून जरी वर्ताव पाहिला व तो परंपरामान्य मानिला तरी, त्याचें जें आचरेकरप्रणीत व्याकरण, त्यांत त्रिश्रुतिक स्वर हा मायनर् टोन् हे देवलमतच गृहीत आहे-तो सिद्धांतच बनविलेला आहे. हा स्वर मेजर टोन्च्या अगदीं लगत-जवळजवळ मेजर टोनच असा आहे. (त्याला “ त्रिशंकू सारखा, धड ना तीव्र धड ना कोमल ” असे विष्णुशर्मा भातखंडे म्हणतात तें अगदीं अडाणीपणाचें आहे.) या मतानुसार द्विश्रुतिक स्वर हा सेमिटोन् होय. पण हे अभिनव-गुप्ताच्या स्पष्ट विधानाशीं जुळत नाही ! उदात्त=चतुःश्रुतिक, अनुदात्त=द्विश्रुतिक व स्वरित=त्रिश्रुतिक असे त्यानें म्हटले आहे (अभिनवभारती २८.२१); मायनर् टोन् हा स्वरित कसा होईल व त्याचें उदात्तीकरण किती ? मेजर टोन् उणे मायनर् टोन्, म्हणजे एक कौमा, इतके छोटे अंतर उदात्तस्वरित भेद देईल काय ? याचा विचारच कोठें कोणी करीत नाही !

प्रातिशाख्ये हीं पाठशालांतील पाठ्यपुस्तके असे स्थूलमानानें म्हटले तर चालेल. पदपाठ-संहितापाठ करिण्याचे नियम, शब्दांचे, शब्दसंधींचे, वाक्यसंधींचे इत्यादि उच्चार व त्यांमधील भेद, आधाती-अनाधाती उच्चार, हे प्रातिशाख्यांतहि येतें. हा व्याकरण-

विषयाचा उगमच जणू काय आहे. 'शिक्षा' ग्रंथ प्रातिशाख्यांतहि अंशतः येतात व स्वतंत्रहि आहेत. त्यांमध्ये शब्दांचे आघाती-अनाघाती उच्चार, शब्दावयवांची परस्पर म्हस्वदीर्घप्रमाणे, स्वरांचे चढउतार व नादमाधुर्य, हे विचार मुख्य होतात. म्हणजे पाठ-शालेंतील प्रायोगिक शिक्षणाचा आधार—'प्रैकिट्क्ल गाइड्'—असें शिक्षाग्रंथांचें स्वरूप आहे. तेव्हां प्रातिशाख्ये व शिक्षा हे आधार, व प्रत्यक्ष क्रियांचा अभ्यास हा मालमसाला, यांवरूनच आपले मत बनवावें लागतें. त्यांत नेमकें हातीं लागणें कठिण असें लेखकाला वाटतें.

'नारदीय शिक्षा' व 'माण्डूकेय शिक्षा' (माण्डूकेय शिक्षा, मांडूकी शिक्षा असेंहि छापलेले आढळते!) या पुस्तकांचीं नांवें फार व नेहमीं घेतलीं जातात. माण्डूकेयाचा उल्लेख वर आलाच आहे. 'नारद' हें नांव अनेकांनीं धारण केलेलें आहे. उदाहरणार्थ संगीतमकरंदकार नारद, अष्टोत्तरशतताललक्षणकार नारद इत्यादि. पण हे दोन्ही ग्रंथ प्राचीन नव्हेत. 'काटालोगुरु काटालोगोहम्' अनुसार 'नारदसंहिता' ग्रंथ आहे; पण तो मिळत नाही. क्रिस्तपूर्व ५००-६०० मध्ये नारदपुराणसूचि, क्रिस्तपूर्व १५०-१०० मध्ये नारदकृत महाभाष्य, क्रिस्तपूर्व १०० मध्ये नारदकृत योगसूत्रें, क्रिस्तीशक १००-३०० मध्ये नारदस्मृति असे ग्रंथ नमूद असून त्यांपैकी काहीं उपलब्ध आहेत; हे सर्व नारद वेगवेगळेच असणार. मत्स्यपुराण २५२ मध्ये नारदकृत वास्तुशास्त्राचाहि उल्लेख आहे पण तो केवळ उल्लेखच. या यादींत नारदीय शिक्षेचा उल्लेख नाही खरें; परंतु मतंगानें उल्लेख केलेला आहे व अभिनवगुप्तानें अनेक ठिकाणीं वचनेंच उद्धृत करून त्या ग्रंथवचनांचा परामर्षहि घेतला आहे, शिवाय या शिक्षेवर भट्टशोभाकरांचें भाष्यहि होतें म्हणतात. अर्थात् 'नारदीय शिक्षे' च्या अस्तित्वाबद्दल व महत्त्वाबद्दल वादच नाही. ही शिक्षा मतंगाच्या आधींची म्हणजे क्रिस्तशक ७०० च्या आधींची हें निर्विवाद. माण्डूकेय शिक्षेबद्दल तसें म्हणतां येत नाही.

परंतु लेखकाची शंका (श्रद्धाळूंनीं कुशंका म्हटलें तरी चालेल) अशी की, 'नारदीय शिक्षा' नांवाने जें चोंपडें उपलब्ध आहे, ती मूळची नारदीय शिक्षा कीं एकाद्या अभ्यासूची त्या विषयावरची टांचणवही, अथवा अधिक योग्य वाटणारा गुजराती शब्द वापरावयाचा तर 'सन्सारचोंपडी'? पहिलीच अतिशय खटकणारी गोष्ट अशी कीं अभिनवगुप्त या आचार्यानें जीं वचनें उद्धृत केलीं आहेत, त्यांपैकीं अनेक वचनें उपलब्ध चोंपड्यांत सांपडत नाहींत. दुसरे असें कीं सर्व उद्धृत केलेल्या वचनांच्या प्राप्तिस्थळांचे क्रमांक अभिनवगुप्तानें दिले आहेत त्यांपैकीं अनेक क्रमांक चोंपड्याशीं जुळत नाहींत. हा शाला सूर्यजयप्रथम्यायाचा पुरावा. अंतर्गत अन्वय लावूं गेले तर निदान प्रस्तुत लेखकाचें तरी मत चोंपडीला प्रतिकूल होतें. कारण इतर वेदांगग्रंथ-उदाहरणार्थ पिंगलसूत्रें, शौनककृत प्रातिशाख्य, वेदांगज्योतिष, पतंजलीकृत योगसूत्रें, ईश्वरकृष्णकृत सांख्यकारिका, विशेषतः प्रकरणानें पाणिनीकृत अष्टाध्यायी-नुसते वरवर पाहिले, त्यांच्यावरील भाष्ये-विवृती-टीका नुसत्या चाळिल्या, तरी मांडणीचा क्रम, सिद्धांत मांडण्याची पद्धति, तर्कशुद्धता इत्यादींवर फार कटाक्ष असलेला ठळकपणें नजरेंत भरतो. 'शिक्षा' हा प्रायोगिक क्रियेसाठी आधार,

म्हणून त्यांत जरा संदिग्धपणा श्रम्य मानिला, तरी एक किमान अपेक्षा राहतेच. ती कोण-
त्याहि अर्थाने या उपलब्ध चोंपळ्यांत पुरी होत नाही. कोठे काय सांपडेल त्याचा नेम नाही.
स्पष्ट विधाने विरळच. संदिग्धता फार, विवरण नाही, विवरणाचा पोचळ थाट मात्र आहे.
श्रमदाळु भाबडेपणा आहे. इतर जुन्या ग्रंथांतील श्लोक क्रमांकांत आले आहेत (जसे ' योज-
नानां सहस्रं तु ज्ञानैर्गच्छेत्पिपीलिका ' इ०), विषयाला सर्वस्वी गैरलागू असा पाह्याळ आहे
आणि मुख्यमुख्य मुद्यांचा परामर्षच कमी आहे. सतकहि सारंगमपनिध अशा क्रमाचें आहे !
' गांधारग्राम संगितला आहे ' याची तारीफ सांगतात, पण तो एका श्लोकांतच आटोपला
आहे; त्या श्लोकाचा अर्थ नक्की ठरणें कठिण आहे. शिवाय; सामांतर्गत इतर ग्रंथांत श्रुति-
श्रुत्यंतरे नाहीत तीं येथें आहेत; तें ठीक समजू; परंतु " अमुक स्वर अमुकाची श्रुति घेतो किंवा
अमक्याची श्रुति अमक्याला मिळते " अशा तऱ्हेची भाषा आहे; ती भाषा पार्श्वदेवकृत
' संगीतसमयसारा 'च्या आधीं म्हणजे किरतशक सुमारे ११०० च्या आधीं सांपडत नाही
हें कसें ? मतंगानें ही भाषा वापरली आहे ती नारदीय शिक्षेचा श्लोक म्हणूनच, अवतरणांत.
परंतु त्यांतहि ' हा गांधारग्राम स्वर्गलोकांत वापरावा किंवा वापरिला जातो, भूतलावर नाही,
असें नारद म्हणतो ' किंवा हा गांधारग्राम स्वर्लोकापासून उत्पन्न झाला (भूलोकाज्जायते
श्रृङ्गः इ०) असें नारद म्हणतो (संगीतरत्नाकरः-प्रथमः स्वरगताध्यायः) हें पौराणिक
दृष्टिचें विधान आहेच !

तें कसेंहि असोः नारदीय शिक्षेचा व प्रचलित संगीताचा मेळ दाखविणारीं मतें हल्लीं
ऐकूं येतात तीं तरी कितपत बरोबर आहेत ? प्रस्तुत लेखक अभिनवगुप्ताला फार मानितो.
तर्कचिकित्सा, स्पष्ट प्रतिपादन-उपपादन, सरळ मांडणी, यांत त्याची बरोबरी करणारा
टीकाकार विरळाच; संगीतार्थ काकार जे सिंहभूपाल-चतुरकलिनाथादि ते त्याच्या जवळपासहि
पोहोचूं शकत नाहीत. ' शुष्कवादांत आम्हांला पडावयाचें नाही, ' ' वाळू चावून कांहीं
फायदा नाही, ' ' हें मत आम्हाला रुचत नाही ' असें जागजागीं सत्तकीनेतर सांगणारा तो
एकटाच आहे ! असा अभिनवगुप्त नारदीयशिक्षेच्या उद्धृत भागावर लिहितांना म्हणतो
की ' कोकिलो वक्ति पंचम ' इति सुतरामनुपपन्नम् ! तेंहि वाजूला ठेवूं; पण जेथेंजेथें नारदीय
शिक्षेचा परामर्ष त्यानें घेतला आहे तेथें तेथें बहुधा त्याचा शैरा शेंवटीं असा पडलेला
आहे कीं हें केवळ सामोपयोगी, म्हणून, म्हणून सुनीनीं (भरतानें) स्वीकृत केलें नाही !
हें फार महत्त्वाचें आहे. यांतून स्पष्ट निष्कर्ष असा कीं, १) सामसंगीत पुरातन व नारदीय-
शिक्षा हा (मूळ ?) ग्रंथ त्याचा एक आकरग्रंथ हें खरें, पण २) ' भरतमुनिप्रणीतं
नाट्यशास्त्रम् ' मधील संगीतविषय आणि सामसंगीत-विषय यांत कांहीं असा फरक आहे
कीं त्यांची मूलचिकित्साच वेगवेगळ्या वळणांची होते.

अर्थात्, जर आपल्या प्रचलित संगीतविषयाचा घागा नाट्यशास्त्राकडे पोहोचतो, तर
तो सामसंगीताकडे साक्षात् पोहोचणार नाही तर दूरान्वयानें पोहोचेल. म्हणून सामसंगीत
हें कितीहि प्रगत असो, त्यामध्ये ' गांधर्व-गान ' या परंपरेचें ' आपलें ' संगीत हें फक्त
बीजरूपानेंच दिसणार, हा निष्कर्ष.

परंतु 'बीजरूप' यांत 'प्राथमिक मानव,' 'पहिला उद्गार,' 'प्रथम चारच स्वर होते' इत्यादि निराधार भाकड भारूड अभिप्रेत नाहीच नाही.

— ही टीप विस्तृत झाली पण अनेक कारणांनी आवश्यक वाटली. लेखकाची दृष्टि, त्याची विचारपद्धति व त्याचा ग्राह्याग्राह्यविवेक येथे स्पष्ट होईल. ज्यांना हे पटत नाही त्यांच्याशी वाद नाही. खरोखर चुका असतील तर त्या समजल्या तर उत्तम.

४. २ भरतमुनिप्रणीत नाट्यशास्त्रम् च्या काळाबद्दल मतभेद आहेत. पं. हरप्रसाद शार्ल्याच्या मते हा काळ क्रिस्तपूर्व २०० च्या आसपास आहे, तर मेक्डॉनेल्च्या मते क्रिस्तीशक ५००-६०० आहे. काणे यांनी साधक-बाधक छाननी करून हा काळ क्रिस्तीशक ३०० च्या नंतर नाही असे ठरविले आहे. त्या ग्रंथाबरोबरच कोहल, वात्स्य व धूर्तिल यांचेहि ग्रंथ तयार झाले असावे असे त्यांचे मत आहे. हा ग्रंथ भरताने स्वतः तयार केलेला नाही हे पहिल्या दोन व शेवटच्या दोन अध्यायांत दिसतेच. (मात्र हे अध्याय भाकड कथांचे आहेत.) काणे यांचे मत तर आहे की भरत या व्यक्तिस ऐतिहासिक अस्तित्व होतें असा पुरावा नाही. या नाट्यशास्त्राची परंपरा जुनीच आहे व तसें ग्रंथांत दिसतेहि, पण आधीची मांडणी उपलब्ध नाही. (प्रस्तुत लेखकाला मौज वाटते की, रत्नाकरांत अनेक ग्रंथकारांचे हवाले आहेत त्यांत भरत हे नांव कोठेतरी आहे, पण ते इतर ग्रंथ कोठे आहेत ? नंतरच्या ग्रंथांतहि हाच प्रकार. उदाहरणार्थ अहोबल (क्रिस्तीशक सुमारे १६००) मारुतीचे नांव घेतो; त्यापुढेहि शिवमत, हनुमन्मत आदि मते सांगितली जातात, ते आधार कोणते व तीं मते कोणती ? 'विष्णुशर्मा' आपल्या (क्रिस्तीशक सुमारे १९१३) शिष्यांस सांगतात की कोणी विचारिलें तर आमचें मत 'ईद्रप्रस्थमत' म्हणून सांगत चला. हा काय प्रकार आहे ? जो ग्रंथ आज उपलब्ध आहे, सर्वमान्य आहे, उत्तम दर्जाचा आहे, ज्याच्या टीकेस अभिनवगुप्त व त्याच्या आधीचे विद्वान् चिकाटीने प्रवृत्त झाले, तो एका बाजूस पडला, आणि ज्यांचा ठावठिकाणा नाही अशी केवळ नांवे घेतली गेली, हे काय आहे ?) असो, या ग्रंथावरील नान्यदेव (नान्यभूपाल) कृत भरतभाष्यटीका (सुमारे तेरावें शतक) पुण्याच्या भांडारकर इन्स्टिट्यूटमध्ये आहे ती अगदी तोकडी व खंडित आहे. अभिनवगुप्ताची टीका बहुतांशी उपलब्ध आहे. तिची तारीफ वर केलीच. अभिनवगुप्ताचा बहाराचा काळ, काणे यांच्या मते, क्रिस्तीशक ९९०-१०२० चा.

४. ३ नाट्यशास्त्रम्, २८.७; आतोद्यविधि. (गेयाधिकार).

४. ४ लन्दोगतत्वादेव मात्राशब्देन लघ्वक्षरमुच्यते । (कलानिधि टीका, प्रबंधाध्याय ४.२३५). इतकी स्पष्ट व्याख्या दुसऱ्या संगीतग्रंथात नाही. पहा. मात्राशब्देन तत्रोक्तनियमपरिमाणमुच्यते । ... पंचलघ्वक्षरं तदेव द्विगुणं तद्विगुणं क्रमेण मार्गत्रये आविर्भावयति । तेन मात्रासंज्ञा कर्तव्येति नाशकनीयम् (अभिनवभारती ३१.७).

४. ५ प्रस्तुत लेखक हे गणित पुढीलप्रमाणें करितो.

भास्कराचार्यकृत सिद्धान्तशिरोमणि, मध्यमाधिकार—

“ योऽक्षोर्निमेषस्य खरामभागः स तत्परः, तच्छ्रुतभाग उक्ता —

त्रुटिः, निमेषैर्धृतिभिश्च काष्ठाः तत्त्रिंशता लङ्गणकैः कलोक्ता ॥ १६ ॥

त्रिंशत्कलाऽऽर्क्षीघटिका, क्षणः स्यान्नाडीद्वयं, तैः खगुणैर्दिनेच ।

गुर्वक्षरैः खेन्दुमितैः असुः, तैःषड्भिः पलं, तैर्घटिका खषड्भिः ॥ १७ ॥

स्याद्वा घटीषष्टिरहः, खरामैर्मासो दिनैः, तैर्द्विकुम्भिश्च वर्षम् ।

क्षेत्रे समाद्येन समा विभागाः स्युश्चक्रारण्यंशकलाविलिप्ताः ॥ १८ ॥”

निमेषः = जितेंद्रियपुरुषस्य नेत्रपक्ष्मपातकालः । राम = ३ः दाशरथी राम, भार्गवराम, बलराम. श्रुत = १००. धृति = १८. आर्क्षी = नाक्षत्रीय. (आधार = रंगनाथकृत वासनाभाष्य (मितभाषिणी) व पं. मुरलीधर ठाकूर, ज्योतिषाचार्य, यांची प्रभावासना टीका)

यानुसार पुढील कोष्टक तयार होतें.

१०० त्रुटि = १ तत्पर	१ दिन = ६० घटिका
३० तत्पर = १ निमेष	१ घटिका = ६० पल
१८ निमेष = १ काष्ठा	१ पल = ६ असु
३० काष्ठा = १ कला	१ असु = १० गुरु (दीर्घ) अक्षरें
३० कला = १ नाक्षत्रीय घटिका	उच्चारिण्यास लगणारा
२ नाक्षत्रीय घटिका = १ क्षण	काल
३० क्षण = १ दिन	

आतां, १ दिन = २४ तास, १ तास = ६० मिनिटें, १ मिनिट = ६० सेकंद.

म्हणून ४५ निमेष = १ असु, २१६०० असु = १ दिन = ८६४०० सेकंद.

म्हणून १ त्रुटि $\frac{1}{100}$ सेकंद

१ निमेष = $\frac{1}{18}$ सेकंद.

शिवाय,

१ असु = ४ सेकंद

१ गुर्वाक्षरोच्चारकाल = $\frac{1}{3}$ सेकंद.

(मात्र निमेषांत, पांपणी लवण्यास, ‘जितेंद्रिय’ पुरुषच कां सांगितला कळत नाही. अशा पुरुषाची पांपणी तो इच्छा करील तेव्हां व तेवढीच लवणार).

कांही संगीतग्रंथांत, ८ क्षण = १ लव, ८ लव = १ काष्ठा, ८ काष्ठा = १ निमेष, ८ निमेष = १ कला, ४ कला = १ अणु, अणुद्रुत अथवा विराम, २ अणु = १ लघु असें मिळतें. हे कोष्टक लघुपाशीच थांबतें, त्याचा उपयोग नाही. पण बरील हिशोबांत १ गुरु = $\frac{1}{3}$ सेकंद हे माप मिळालें, तें वापरिलें आणि १ गुरु = २ लघु असें मानिलें, तर १ गुरु = $\frac{1}{3}$ सेकंद, १ लघु = $\frac{1}{6}$ सेकंद, १ अणु = $\frac{1}{12}$ सेकंद, १ कला = $\frac{1}{3}$ सेकंद व १ निमेष = $\frac{1}{18}$ सेकंद असें होतें. हा फरक फारच मोठा आहे. शिवाय निमेषाः पंच विज्ञयाः। किंवा निमेषाः पंच, मात्रा स्यात् । यानुसार येथें मात्रा म्हणजे न्हस्वाक्षरोच्चारकाल $\frac{1}{3}$ सेकंद ठरतो तें पटणारें नाही. (या लौकिकी कला काष्ठा निमेषश्च स्मृता बुधैः ।

न सा तालकला ज्ञेया ह्यन्येषां तालगा कला । नाट्यशास्त्रम् ३१.२ घनवाद्यविधिः, हे यासाठीच म्हटलें की काय ? पण तो नियम वरील कोष्टकास लावावा लागेल. मात्र येथें आपण वरील कोष्टक आणि येथलें कोष्टक यांचा एकत्र विचार केला, तो कदाचित् सयुक्तिक नसेल). भास्कराचार्यांच्या ग्रंथावर अधिक विश्वास ठेविणेंच श्रेयकर वाटतें.

बराहमिहिरानुसार गणित :-

२ त्रुटि = $\frac{१}{३}$ निमेष, २ अर्धनिमेष = ४ त्रुटि = १ निमेष, १५ निमेष = १ काष्ठा, ३० काष्ठा = १ कला, ३० कला = १ मुहूर्त, ३० मुहूर्त = १ अहोरात्र, १५ अहोरात्र दिवस = १ पक्ष, २ पक्ष = १ महिना, ६ महिने = १ अयन, २ अयने = १ वर्ष. (बराहमिहिर).

१ अहोरात्र = २४ तास = २४×६० मिनिटें = $२४ \times ६० \times ६०$ सेकंद.

१ मुहूर्त = $१\frac{१}{३}$ तास = ७५ मिनिटें, १ कला = $२\frac{२}{३}$ मिनिटें = १५० सेकंद.

१ काष्ठा = ५ सेकंद, १ निमेष = $\frac{१}{३}$ सेकंद, १ त्रुटि = $\frac{१}{३६}$ सेकंद.

‘ निमेषाः पंच, मात्रा स्यात् ’ म्हणून १ मात्रा = $१\frac{१}{३}$ सेकंद.

‘ निमेषः, पंचमात्रा स्यात् ’ असें वाचिल्यास १ मात्रा = $\frac{१}{३६}$ सेकंद.

हीं दोन्ही मापें भास्कराचार्यांच्या गणितावरून अथवा नाडीच्या ठोक्यांच्या ठोक-ताळ्यावरून केलेल्या तर्काशी जुळत नाहीत. $१\frac{१}{३}$ सेकंदाची मात्रा दीर्घ होते व $\frac{१}{३६}$ सेकंदाची न्हस्व होते. शिवाय आजच्या वर्तावाच्या (मध्यलयाच्या न्हस्वाक्षरोच्चारकालाच्या) अनुभवाशीहि हे विसंगत होतें.

म्हणून वर प्रथम केलेलें गणितच ग्राह्यतम वाटतें.

४.६ निमेषाः पंच विज्ञेया गीतकाले कलान्तरम् । अथवा पाठभेदानें, निमेषाः पंच मात्रा स्यात् मात्रायोगात् कला स्मृताः । नाट्यशास्त्रम् ३१.४.

मात्र भास्कराचार्यांच्या कोष्टकानुसार सरळ काढिलेला गुरुकाल $\frac{१}{३}$ सेकंद येतो, एका गुरुचे दोन लघु आणि एका लघुची एक मात्रा मानिली, तर मात्रा $\frac{१}{३}$ सेकंदाची म्हणजे वरील $\frac{१}{३}$ च्या जवळजवळ निम्मी होते हे जुळत नाहीच. बरें $\frac{१}{३}$ सेकंदाची मात्रा मानिली तर निमेष, नाट्यशास्त्रानुसार, $\frac{१}{३६}$ सेकंदाचा म्हणजे भास्कराचार्य-कोष्टकावरून वर काढिलेल्या निमेषाच्या दुप्पट होतो. पण मध्यलयांत जवळजवळ अर्ध्या सेकंदास एक उच्चारसुकर न्हस्वाक्षर हे अनुभवास पडतें म्हणून $\frac{१}{३}$ सेकंद = १ मात्रा हा त्यांतल्यात्यांत मानण्यासारखा निष्कर्ष ठरतो.

कांही ग्रंथांत, शंभर कमलपत्रें एकावर एक ठेवून त्या सर्वांस तीक्ष्ण कांटयानें एकदम आरपार भेदिण्यास जेवढा काळ लागतो तेवढा एक क्षण असें आढळतें. हे भाकड आहे. कमलपत्रें कशीं ? किती जाड ? त्यांच्या शिरा काढावयाच्या काय ? न काढिल्यास चवड दाबून घरावयाची कीं कसें ? कमलपत्रें किती कोंवळीं-ताजीं म्हणजे पातळ व भेदिण्यास सुलभ ? कांय कोणता व कशा प्रकारचा ? याचा यांत कांहीं विचारच नाही.

याच्या उलट टोंकाला जाण्याची हल्लीं एक प्रवृत्ति आहे. संगीत नाटक 'अकादमी' (?) या संस्थेकरवीं सुचविलें गेलें होतें कीं मात्राकाल हा मेट्रोमोम्या ठोक्यांवर सांगवा व तसा पाळावा; तशीं नोटेशनें करावीं. सध्यां स्वस्तांत स्वस्त मेट्रोमोम्या सुमारें १०० रुबये पडतात. सामान्य कलावंत तो घेईल कीं तबलाजोडी घेईल ? आणि असें माप पाळणार कोण ? याचा विचार केलेला दिसत नाही. आपलें लयमापन केवळ व्यक्तिसापेक्ष आहे व तेंच आपल्या मोनोफोनिक संगीताला योग्य आहे. वृंदवादनाची गोष्ट वेगळी.

४. ७ छंदशास्त्रावरील सर्वांत जुना उपलब्ध ग्रंथ पिंगलकृत छन्दःसूत्रम् (व प्राकृतछन्दःसूत्रम्), याचा काळ क्रिस्तपूर्व सुमारें ३०० मानितात. त्यांत द्रुत, विरामांचा आढळ नाही. विराम हा फार उशीरां आलेला दिसतो, सुमारें क्रिस्तश १०००-११०० मध्ये. द्रुत मात्र पुष्कळच आधीं आला, नाट्यशास्त्रांत आहे. जेथें छंद, तेथें लघुची मात्रा हें मात्र रत्नाकरांतहि सांपडतें. (४, ६३-६५). मात्रा, कला, लघुर्ल इत्यादिशब्दैर्मात्रोच्यते (सुधाकरटीका). छ, प, च, त, द हे मात्रागण, ६, ५, ४, ३, व २ मात्रांचे. त्यांच्या प्रस्तारानें होणारे गण ते रति-, काम-, बाण-गण, त्यांवर आधारिलेलीं गीतें (प्रबंध) तीं मात्रैला व गणैला. हे एलाप्रबंध. यांत विराम नाही. तालाभ्यायांत हें आहे. संक्षिप्त संज्ञा सर्व तेथेंच आहेत. प्लुताचें चिह्न, रेफयुक्त गुरु असें आहे, तो कधीं ३ असा, कधीं ३ तर कधीं ३ असा छापलेला आढळतो (छापलाच्यानुसार). प्रस्तुत पुस्तकांत विराम, ३ गुरु म्हणून ३ ही गुरुविरामाची (९ विरामांची) खूण मानिली आहे व प्लुतास ३ हें चिह्न ठेविलें आहे. ही पद्धति मीनप्पा व्यंकप्पांची आहे.

४. ८ हल्लीं मध्यलय हा द्रुताच्या दुप्पट व सावकाश व विलंबिताच्या निमपट सावकाश हें प्रमाण फारसें आढळत नाही, व विलंबित हा अतिविलंबित आणि द्रुत हा अतिद्रुत झाला आहे.

४. ९ कलाऽऽतोद्याऽऽत्मना न विषयतया । ततो विस्तीर्णः कलानां कालकृतो विलंबितादि कालभेदसंपादकः (अभिनवभारती २९, ३१). मात्रा कला लघुर्लः स्यात्तद्वर्णा-
रूपचास्तदौ । (रत्नाकर ४, ६३).

४. १० विन्दुरेककलो ज्ञेयः कम्पितश्च कलाद्वयम् । गतागतप्रवृत्तो यः स प्रेक्षोलित इष्यते । नाट्यशास्त्रम् २९, ३८)

४. ११ त्रिविधा सा च विज्ञेया त्रिमार्गनियताद्भुतैः (नियमा भुवैः) । चित्रे द्विमात्रा कर्तव्या वृत्तौ (वृत्ते, वार्तिके) सा द्विगुणा स्मृता । चतुर्गुणा दक्षिणे स्यादित्येवं त्रिविध कला । (नाट्यशास्त्रम् ३१, ३; ४)

४. १२ या प्रसिद्ध गाण्याचे कांहीं विचित्र उच्चार प्रचलित आहेतः बाल, सुरे मोरे मनके, चीते होवन देरे । वगैरे. मूळ अर्थ असा आहे-हे लाडक्या (बालम), माझ्या मनासारखें (मनकी जीत) होऊं दे, हे प्रिय (पिहरवा) मित्रा (मीत), अहो सदारंग, (सदारंगजी), परदेशाला जाऊं नका, (ना जावो) मला सुखानें झोप येऊं द्या. (सदारंग, जिनजाउं वगैरे नव्हे).

४. १३ हे मार्ग किस्तीशक ८००-९०० च्या आसपासच्या संगीतमणिदर्पण व संगीतचूडामणिमध्ये आहेत.

४. १४ कालः परिच्छिद्यते आवापादिक्रियया सा कला । (अभिनवभारती ३१).

४. १५ आदौ द्वे गुरुणी यत्र लघु च प्लुतमेव च । स विज्ञेयः प्रयोगज्ञैस्ताल-
श्चच्चतुष्टयः । (१०); चतुरश्रस्तु विज्ञेयस्तालश्चच्चतुष्टो बुधैः । (८); आदौ गुर्वक्षरं
ज्ञेयं लघुनी गुरु चैव हि । अथः स खलु विज्ञेयस्तालश्चाचतुष्टो बुधैः । (९) इत्यादि.
(नाट्यशास्त्रम् ३१). सुधाकरटीकेंत स्पष्ट विवरण आहे.

(चैचुपुट, चैचपुट इत्यादि शब्द कांहीं नण वापरितात, तें निराधार आहे).

४. १६ भेदान्तरं त्रयश्चस्याह । सम्प्रेष्टा (छ) क इति । संज्ञामात्रमेतदित्याह ।
सम्प्रेष्टा इष्टताला (छका) अत्र इति । सम्प्रेष्टक इत्यक्षराणीत्येके । अन्ये पाकश्चात्र मिश्रित
इति । (अभिनवभारती) ३१'२१. मिश्रा गीतांगसंयुक्ता ज्ञेया बुद्धद्वकादयः । नाट्यशास्त्रम्
(३१'२३).

४. १७ सामवेदाचीं जीं ब्राह्मणं आहेत त्यांत स्तोत्रस्तोत्रे लिहून ठेविलेलीं आहेत.

४. १८ नाट्यशास्त्रम् ३१.१७, १०१, १०६. अशीं कित्येक उदाहरणे आहेत.

४. १९ हें व इतर कपालें रत्नाकराच्या प्रबंधाभ्यायांत सांपडतील.

४. २० शम्पा, अवाशम्पा असें लिहितात त्याला आधार सांपडत नाही. या
कलांचें वर्णन दत्तिलम् ११८-१२१ मध्ये व सिंहभूपालनें सुधाकरटीकेंत उत्तम केलें आहे.

४. २१ ध्रुवका सर्पिणी कुष्णा पद्मिनी च विसर्जिता । तथा विक्षिप्तिका चैव पताका
पतिता च सा ।-अष्टोत्तरशतताललक्षणम्, मणिदर्पणः इत्यादि.

४. २२ प्रस्तुत पुस्तकांत ऽ हा गुरुविराम व उ हा प्लुत असें लिहिलें आहे.

४. २३ हा उतारा प्रस्तुत लेखकानें विविधज्ञानदिस्तार मासिकांतून अनेक वर्षा-
पूर्वी घेतला होता. मासिकाचें वर्ष आठवत नाही. हें नाटक किलोस्करांच्या सौभद्र नाट-
काच्या आधीचें आहे. सौभद्राचे पहिले तीन अंक १८.११.१८८२ ला, व पुढचे दोन
मिळून संपूर्ण नाटक मार्च १८८३ मध्ये रंगभूमिवर आलें. (मुजुमदारकृत किलोस्कर).

४. २४ पण अकार, देशीभाषेंतहि किती लांबवावा याला मर्यादा आहे. विमल
अ । SSSS । SSSS । धरनिकटिमोSS । हहा SS । SSS पा । SSSS । पी । यांत तो फारच
लांबला. (असें हल्लीं ऐकूं येतें).

४. २५ बाइ प्रियाविण नाहिं कांहीं ग चैन, कैसें करूं मी हें मन वगैरे. ना. सी.
फडकेकृत अह्मा हो अकबरमध्ये हें भाषांतर वाचिल्याचें स्मरतें.

४. २६ तनकडींत राग सावेरी छापला आहे.

४. २७ देशीतालसंख्या कमीतकमी १०८ आहे. ती २६० पर्यंतहि सांगितली
जाते. त्यांत नवल नाहीं. पण त्या त्या तालांचें स्वरूप, त्यांचे वर्ण, खंड वगैरे सर्व आज

निश्चित सांगतां येत नाहीत. कोटि कोणी सांगतात ते कल्पनेने केलेले आहेत. त्यांचे लहरेसुद्धा माहीत नाहीत. त्यापेक्षा केवळ नोंद घेऊन पुढे जाणेच बरे.

४. २८ नाट्यशास्त्राचा ३२ वा ध्रुवाध्याय व त्यांतील जाति हे सर्व शौरसेनी प्राकृतगीतांनीच खच्चून भरलेले आहे. उलट रत्नाकरांतील दुसऱ्या रागविवेकाध्यायांतील सर्व गीते संस्कृतांत आहेत ! एकहि प्राकृत गीत नाही. आणि नाट्यशास्त्रांतील गीतांस ध्रुवागीते म्हटले आहे. या ध्रुवा पांच प्रकारच्या; ध्रुवा, परिगीतिका, मद्रकं, चतुष्पदा या त्यांच्या 'वस्तु.' त्या ध्रुवा नानासंस्थानसंश्रयाः म्हणजे वेगवेगळ्या स्वरसतकांच्या आहेत. त्यांच्या कला सांगितल्या आहेत, पदवर्ण, समाप्ति, चिदारी म्हणजे खंडस्थाने ठरलेली आहेत. गीतांत ज्या अंगाचा छंद असेल तशी वृत्ति ठेवावी असे म्हटले आहे. त्या सताल निविध्द, छंदानुसारी, रंजक (तानि तानि तु रंजयेत्) अशा वर्णन केल्या असून त्यांचे गान, रक्तं समं श्लक्ष्णमलंकृतं च, सुखं प्रशस्तं मधुरं च असे असावे असे सांगितले आहे. रागदारीची लक्षणे यादून काय वेगळां आहेत ? पण उलट रत्नाकरांतील पांच ग्रामराग, पांच तन्हेच्या गीति, उपराग, राग, भाषाजनकराग, भाषा, विभाषा, अन्तरभाषा यांचे फक्त वरवरचे वर्णन आहे व रागांग-भाषांग-क्रियांग-उपांगराग हे सर्व देशीरागत्याप्रोक्त असे असूनहि संस्कृतांत आहे; त्यांचे नोटेशन आहे ते काही उत्कृष्ट वाटत नाही. (उदाहरणार्थ, " मालवा. धाधासारि सामावामा गारीमाधा पाधाधानी घासासा. " " द्राविडी. गासामामा धाधा पामा धाधा गास निवाधास गासनि धावनिमागा मनिधा. " - यांत काय बोध ध्यावयाचा ?) अर्थात् तेहि मुळांत उत्कृष्टच असणार. पण मुद्दा हा की, भरतकाळीन " मार्गी संगीत, " " जातिगायन " कदाचित् कंठाळवाणे किंवा कदाचित् दुर्बोध झाले व नष्ट होऊन त्याऐवजी " देशीसंगीत " " देशीराग " आले, ही जी सर्वसाधारण प्रचलित समजूत, तिला कितपत आधार आहे ?

प्रस्तुत लेखकाची धारणा पुढीलप्रमाणे आहे. १) लौकिक संगीत हे सामसंगीता-इतकेच प्राचीन होय, पण सामसंगीताचा शास्त्रविचार केला गेला तसा लौकिकाचा केला गेला नाही. २) सामसंगीताची धाटणी व लौकिकाची धाटणी ही काही प्रकारे वेगळी असू शकेल. ३) मार्गानुसारी ते मार्गी, जसे मार्गराग, मार्गीताल. ४) पूर्णतया मार्गानुसारी नसून देशीभाषांनुसारी उच्चारभेदांस प्रमाण मानणारे ते देशी. ५) एकाचकाळी लौकिक व सामसंगीत चालू होतं, व तसेच एकाच काळी मार्गानुसारी रागताल व देशी रागताल अस्तित्वांत होते व तो प्रकार अजून आहेत. ६) ब्रह्मप्रोक्त, मोक्षदायक, देवगंधर्वांच्या प्रीतिसाठी तेच फक्त ' मार्गी ' हे शार्ङ्गदेवाचे म्हणणे चूक आहे.

४. २९ ' नानाविधेषु देशेषु जन्तूनां सुखदो भवेत् । १), देशदेशे प्रवृत्तोऽसौ ध्वनिर्देशीति संज्ञितः । २), स्वयं देशभाषायाम्. . । ६), अबला - बालगोपालैः क्षिति-पालैर्निजेच्छया, गीयते सानुरागेण स्वदेशे देशिकच्यते ॥ १३), निबद्धाश्चानिबिद्धश्च मार्गोऽयं द्विविधो मतः । आप्लापादि (?) निबद्धो यः स च मार्गः प्रकीर्तितः ॥ १४) ' म्हणजे यांतहि ' मार्ग ' आहेत ! निमग्नबद्ध आलापांचे गीत ते " देशी मार्गगीत. " त्यांत पुन्हा चित्रादि

मार्ग, मध्यमा, मत्सरीकृता, षड्जमध्यमा, गांधारी वगैरे जाति आहेतच. (१८४). म्हणजे नवे काय ? व जुने काय काढून टाकले ?

४. ३० ' कालो मार्गः क्रियांगाणि ग्रहा जातिः कला लयाः । यतिः प्रस्तारकश्चेति तालप्राणा दश स्मृताः । हा रत्नाकर ५ मधील श्लोकच इतर ग्रंथांत आहे.

५. अंगकल्पना आणि अंगप्रमाणे

अंग म्हणजे भाग, किंवा अवयव अथवा अंश. लयाचें 'अंग' म्हणजे जो लयकाल ठरविलेला असेल त्या कालाचे अंशात्मक भाग किंवा त्याच्या गुणित पटी. अक्षरोच्चारकाल म्हणजे एक मात्रा हें आपण स्वरसापेक्ष लयाचें माप ठरविलें. त्याचे अंशभाग म्हणजे अर्धी मात्रा, पाव मात्रा, इत्यादिक. यांस पूर्वी 'कला' म्हणत हें आपण पाहिलें, जसें एककल, द्विकल मात्रा इत्यादि. ही भाषा आतां नाही, या मात्रेसच अगदीं पूर्वी लघु म्हणत; दोन मात्रांचा काल तो गुरु, त्यांत दीर्घाक्षर उच्चारावयाचें. तीन मात्रांचा काल तो प्लुत; अर्धमात्रा कालास पुढें द्रुत म्हणूं लागले आणि त्याच्या अभ्यास, म्हणजे पाव मात्रेस, विराम म्हणूं लागले व अर्थात् द्विकल, चतुष्कल या शब्दांची त्या संदर्भांत गरज राहिली नाही, हेंहि आपण नोंदिलें विराम (अथवा अणु किंवा अणुद्रुत), द्रुत, लघु, गुरु, प्लुत, हीं सर्व लयाचीं 'अंगेंच' आढेत. तीं मात्रा या स्वरसापेक्ष प्रमाणावर आधारिलेलीं असल्यामुळे त्यांना 'स्वरांगें' म्हणतात.

त्याचप्रमाणें, टाळीच्या कालावर आधारिलेलेहि लयाचें स्वरनिरपेक्ष माप आपण पाहिलें, आणि पूर्वी त्याला 'लघु' हेंच नांव होतें याचीहि आपण दखल घेतली. टाळी व हातांच्या इतर सशब्द व निःशब्द क्रिया, या सर्व 'कला,'—मात्र हालचालींच्या, स्वरांच्या नव्हेत,—व त्यांतल्या-त्यांत सशब्द क्रियांस पात, पाणि अथवा क्रिया म्हणत हें कळलें. एक (स्वर) मात्रा नांवाचा लघु व एक टाळीचा लघु हे ज्यांत समान कालाचे, तो ध्रुव मार्ग; त्याचा विशेष उपयोग नाही; पण दोन (स्वर) मात्रांस, चार (स्वर) मात्रांस, आठ (स्वर) मात्रांस अशीं एकेक टाळी ठेविली तर त्या त्या ठिकाणीं टाळीचा लघु दोन, चार, आठ अशा मात्राकालाचा मानीत व त्या त्या प्रकारांना चित्र, वार्तिक, दक्षिण असे 'मार्ग' म्हणत, हें कळलें.

अक्षरोच्चार जलद—साधारण लांबीचा—सावकाश करावा तसा द्रुतमध्यविलंबित लयप्रकार होतो, आणि त्यानुसार वरील लयांगांचें परस्परप्रमाण जरी कायम राहिलें, तरी मूळ मात्रा अथवा टाळीचा लघु या मापाची लांबीच कमीअधिक करितां येई, व त्यांतहि समा, स्रोतोगता इत्यादि चलननियमन म्हणजे यति होई, हेंहि आपण पाहिलें, आणि शिवाय मूळ मध्यलयाची प्रमाणमात्रा पूर्वी सुमारे ३ सेकंदांची असावी हा तर्क केला.

टाळीच्या 'लघु'कालानुसार टाळीचे म्हणजे आघातांवर आधारिलेल्या स्वरनिरपेक्ष लय-मानाचे, अंशभाग व गुणितभाग होणारच; ती हस्तक्रियेची, तालांची 'अंगे', म्हणून त्यांचे 'तालांगे' म्हणतात.

असा आढावा घेऊन आपण स्वरांग व तालांग असे 'लयांगांचे' दोन प्रकार केले. स्वरांगांचे आधारमान जे मात्रा, तो स्वरांगलघु, आणि तालांगांचे आधारमान जो टाळीकाल, तो तालांगलघु. तालांगलघु आणि स्वरांगलघु एकाच मापाचे असतील तर ध्रुवमार्ग, तो संगीतांत विशेष उपयोगी ठरला नाही. छंदांत मात्र तसे होऊ शकते. तालांगलघु हा स्वरांगलघुच्या दुप्पट असेल तर तो चित्रमार्ग. हा संगीतांत उपयोगी होतो. म्हणजे दोन मात्रांस एक टाळी हे कर्मांतकमी उपयुक्त मान. तेथे दोन मात्रांचा तालांगलघु.

अर्थात् तालांगदृष्टिनेच केवळ पाहिले तर सहा मात्रांचा प्लुत, चार मात्रांचा गुरु, एक मात्रेचा द्रुत आणि अर्धमात्रेचा विराम होतो. हेहि पुढे छंदांत आले. येथील प्लुतगुरुलघुद्रुत-विराम हे तालांगाचे होत हे लक्षांत घ्यावे. तीन, दोन, अर्धी व पाव टाळी असा त्यांचा (एक= लघु यानुसार) हिशेब आहे.

पुढे देशीभाषेतील वर्णोच्चारांनुसार गीतव्यवहार अधिक वाढला, किंवा वर्णिला गेला, तेव्हां अर्धमात्रेच्या उच्चारसहि संगीतांत महत्त्व येणे साहजिक होते. (याची उदाहरणे आपण पूर्वी पाहिलीच). या अर्धमात्रेस म्हणजे 'विरामा'स हरबडीं असे म्हणणे जरा विचित्र वाटले गेले असावे. तेव्हां देशीभाषेतील एक म्हस्वाक्षर (जे जरा छोटें असते) जेवढ्या कालांत उच्चारिले जाते तेवढ्या कालासच 'एक मात्रा' हे नांव आले असावे. यानुसार स्वरांगे अशी होतात:

विराम, अणु अथवा अणुद्रुत = १ मात्रा, द्रुत = २ मात्रा, लघु = ४ मात्रा, गुरु = ८ मात्रा आणि प्लुत = १२ मात्रा. पूर्वीच्या दुप्पट प्रमाण, कारण मूळ मात्रामाप निम्मे झाले.

अर्थात् या नवीन मांडणीनुसार तालांगे अशी होतील कीं एक टाळीकाल जो तालांगलघु, त्याच्या मात्रा सामान्यतः ४; म्हणजे चार देशी अक्षरांस (देशी मात्रांस) बहुधा एक टाळी. यावरून तालांगांचे इतर विरामद्रुतगुरुप्लुतहि होतील.

अशी मोजणी जेव्हां प्रचारांत आली, तेव्हां तालाची कला, मार्ग वगैरेंचा स्पष्ट विचार करण्याचे प्रयोजन राहिले नाही. चार मात्रांची टाळी ठेवा, आठ मात्रांची टाळी ठेवा असे म्हणतां येऊ लागल्यावर ध्रुव-चित्र वगैरे मार्ग लक्षांत ठेवितो कोण ? (आणि देशीगीतांत सतत एकप्रमाणाचे अलंकार राहत नाहीत याचेहि उदाहरण आपण पाहिलेच).

या मांडणीनुसार स्वरांग-तालांगांचें कोष्टक पुढीलप्रमाणें होतें,

अंगनाम	स्वरांग (१ म्हस्वाक्षरकाल = १ मात्रा = १ विराम, हे प्रमाण धरून)	तालांग (१ टाळीकाल = १ तालांगलघु हे प्रमाण धरून)	चिह्न
१ कला *	$\frac{१}{१}$ मात्रा	$\frac{१}{१}$ टाळी	..
२ चतुर्भाग	$\frac{१}{४}$,,	$\frac{१}{४}$,,	.
३ अणु, अणुद्रुत अथवा विराम	[१] ,,	$\frac{१}{४}$ (पाव) ,,	~
४ द्रुत	२ ,,	$\frac{१}{२}$ (अर्धा) ,,	o
५ द्रुतविराम	३ ,,	$\frac{३}{४}$ (पाऊण) ,,	ō
६ लघु	४ ,,	[१] ,,	
७ लघुविराम	५ ,,	$१\frac{१}{४}$ (सवा) ,,	ī
८ लघुद्रुत	६ ,,	$१\frac{१}{२}$ (दीड) ,,	oī
९ लघुद्रुतविराम	७ ,,	$१\frac{३}{४}$ (पावणेदोन) ,,	ōī
१० गुरु	८ ,,	२ ,,	Σ
११ गुरुविराम	९ ,,	$२\frac{१}{४}$ (सवादोन) ,,	Σī
१२ गुरुद्रुत	१० ,,	$२\frac{१}{२}$ (अडीच) ,,	oΣ
१३ गुरुद्रुतविराम	११ ,,	$२\frac{३}{४}$ (पावणेतीन) ,,	ōΣī
१४ प्लुत	१२ ,,	३ ,,	3
१५ प्लुतविराम	१३ ,,	$३\frac{१}{४}$ (सवातीन) ,,	3ī
१६ प्लुतद्रुत	१४ ,,	$३\frac{१}{२}$ (साडेतीन) ,,	o3
१७ प्लुतद्रुतविराम	१५ ,,	$३\frac{३}{४}$ (पावणेचार) ,,	ō3ī
१८ लघुप्लुत, काकपाद अथवा कौंचपाद	१६ ,,	४ ,,	+

* येथे जो कला शब्द आढे त्याचा अर्थ, एका विरामाच्या कला १६ एवढाच.

वरील कोष्टकांत ~, ०, १, २ या ज्या खुणा आहेत त्या जुन्याच आहेत, त्या परस्परांशी एकावर एक अशा जोडून वरील अठरा खुणा झाल्या, मात्र त्यांत '०', '१', '२' हीं चिह्ने पूर्वीचीं नव्हेंत. आणि ३ या जुन्या प्लुतचिह्नाऐवजीं ३ हें अधिक सोंपें व संदेह टाळणारें चिह्न वापरिलें. १

एवढीं अंगें मानिल्यावर आतां मार्ग वगैरे भाषा प्रचारांत ठेविण्याची फारशी आवश्यकता उरली नाहीं. याचा अर्थ असा नव्हे कीं, मार्गाच नष्ट झाले. उदाहरणार्थ वरील कोष्टकच पहा. ४ मात्रास एक तालक्रिया, म्हणजे हा जुना वार्तिक (वृत्त) मार्ग झाला, तसें मोजणें आतां अवश्य नाहीं येवढेंच.

म्हणजे, इतकीं मोठ्या संख्येचीं स्वरांगें व तालांगें उभीं केलीं याचाच अर्थ असा कीं मार्गकल्पनेनें नवें रूप धारण केलें ! ही एक उत्क्रान्तिच होय. जुनें तत्त्व नाहींसें झालें नाहीं, तपशीलाचा फरक झाला, तो कशामुळें असेल याचा अंदाज आपण बांधिलाच आहे.

या नव्या प्रकारानें काय साधिलें आणि काय गमाविलें याचा जरा विचार करूं.

साधिलें तें हें : परिभाषा सुटसुटीत झाली. क्रिया व परिभाषा यांचा परस्परसंबंध ताबडतोब समजेल असें झालें. एक तऱ्हेचा सुसूत्रपणा आला. कितीहि परिमाणाचा मात्राभाग सांगतां येऊं लागला, जसें पाऊण विराम = तीन चतुर्भाग, बत्तीस मात्रा = दोन काकपदे, वगैरे. मार्गकल्पनेंत एक तऱ्हेचा बंदिस्तपणा होता, हें 'बालम, रे' या उदाहरणांत दिसलें. सर्वत्र एकाच मात्राभागाची अलंकार-क्रिया करावयाची तर बांधिल्यासारखें होतें; आतां 'बा' ला लघुविराम, 'ल' ला द्रुतविराम, अशी मात्राभागांच्या भाषेत-स्वरांगांत-हवी ती वांटणी वर्णितां येऊं लागली. म्हणजे पंचकल-त्रिकल हेंहि सांगण्याची गरज राहिली नाहीं. एकूण क्रिया हवी तशी बळणांबळणांची असली तरी ती सोंप्या परिभाषेत सांगणें साध्य झालें.

गमाविलें कांहींच नाहीं. पण एक जो महत्त्वाचा फरक झाला त्यामुळें कांहीं नुकसानी होण्याचा संभव उत्पन्न झाला, आणि त्या नुकसानीचा परिणाम आज लेखकाला हरषडीं आढळतो. वरील कोष्टक, तालांगाची रांक वर्ज करून अथवा स्वरांगाची रांक वर्ज करून वाचितां येतें. म्हणजे स्वरांग व तालांग यांचा अतूट संबंध जो मुळांत आहेच आहे, आजहि आहे, तो स्पष्ट नजरेसमोर येत नाहीं. पूर्वीची मार्गकल्पना जर ठेविली असती तर तालांगाची रांक लिहिली गेली नसती. ध्रुवमार्ग हवा ? तर तालांगलघु एका विरामास एक ठेवा; चित्रमार्ग हवा ? तर तालांगलघु एका द्रुतास एक ठेवा. कोष्टक वृत्तमार्गांत आहे. दक्षिणमार्ग हवा ? तर तालांगलघु एका गुरुस एक ठेवा; असें म्हटलें गेलें असतें. दोन्ही रांकांचा परस्परसंबंध कायम नजरेसमोर राहिला असता. स्वरांगाचें महत्त्व राहिलें असतें.

पण तालांगकोष्टक आतां अलग पाहतां येऊं लागलें. मूलतः चार मात्राक्षरांस एक विराम हा एक टाळी-काल, लघु, हें खरें; पण एकदां टाळीकाल टरला कीं त्याचीं अंगें, स्वरनिरपेक्ष अशीं, सांगतां येऊं लागलीं. म्हणजे टाळी या क्रियेचें महत्त्व वाढलें. तें स्वरनिरपेक्ष असल्यामुळें टाळीचा काल मोजावा यापेक्षा 'टाळीचा आवाज ऐकावा' ही प्रवृत्ति वाढली. परिणामी, लघु

हा एक काल आहे हें विसरलें जाण्याची, आणि केवळ टाळीचा आवाज, त्याचा एक क्षणच, हाच लघु, असें मानिलें जाण्याची भीति उत्पन्न झाली, आणि त्यामुळें मात्रा म्हणजे अमुक इतका काल हीहि जाणीव कमी होऊन, हस्तक्रियेचा अमुक भाग म्हणजे मात्रा, असा; आणि नंतर हस्तक्रियेचा अमुक एक आवाज व त्याचा क्षण ती मात्रा, असें समजलें जाण्याचें भय आलें. तसा उद्देश नव्हता, पण तो एक धोका आज प्रत्यक्षांत आला आहे. 'धा,' 'धी' वगैरे क्षणिक आवाज, आणि त्यांचे क्षण, हेच मात्रा आहेत अशी समजूत जागजागी दिसते. इतकेंच नव्हे तर (उदाहरणार्थ) तबल्याच्या एका 'धा'च्या काळामध्ये सहा अक्षरें, सहा स्वरांलंकार, सहा वर्ण उच्चारिले, म्हणजे सहा मात्रा ठेविल्या (अथवा सहा मात्रांस एक 'धा'चा काळ ठेविला), याऐवजी, 'धा' ही मात्राच मानिल्यामुळें, 'एका मात्रेंत सहा मात्रा घेतल्या' असे कांहीं विचित्र व हास्यास्पदच नव्हे तर कल्पनांचा गोंधळ करणारे शब्दप्रयोग होऊ लागले आहेत ! त्यामुळें आपली लयकल्पना, तालकल्पना, मात्राकल्पना हे सर्वच कांहीं तिरपगडें होऊन बसलें आहे. म्हणून पुस्तकाच्या आरंभीच लिहिलें कीं या कल्पना दिसतात तशा बालबोध नाहींत, व पुनः-पुनः त्या आपणांस वांसूनपुसून स्वच्छ ठेवावयास हव्या, वस्तुतः हें सर्व अगदीं सोंपें आहे, पण अवघड केलें गेलें आहे ! म्हणून प्रस्तुत लेखकास सोंपेसोंपे मुद्देसुद्धां पाहवाळानें, कंटाळवाणें वाटेल इतक्या दीर्घ चिकित्सेखोरपणें, लिहावे लागत आहेत.

असो, तात्पर्य काय, कीं तालांग सुटें करिण्याच्या कल्पनेमुळें टाळीकालाचेंहि कालमान स्वतंत्रपणें सांगतां येऊं लागलें आणि त्यानुसार अक्षरोच्चारकाल ठरवितां येऊं लागला. संगीत व्यक्तिसापेक्ष, म्हणून टाळीकालहि व्यक्तिसापेक्षच सांगितला आहे; तो दोन प्रकारांनीं, पहिला प्रकार आधीं पाहूं, तो प्रत्यक्ष टाळीवरच आधारिलेला आहे.

४ टाळीकालाचें एक काकपद, काकपदाचें माप ५ विपलें असें दिलें आहे. त्यावरून सेकंदांच्या भाषेंत लयमान ठरवितां येईल.

$$६० \text{ विपल} = १ \text{ पल, } ६० \text{ पल} = २४ \text{ मिनिटें.}$$

$$\text{म्हणून } ६० \text{ विपल} = २४ \text{ सेकंद, } १ \text{ विपल} = \frac{२४}{६०} \text{ सेकंद.}$$

$$\text{म्हणून } १ \text{ काकपद} = ४ \text{ लघु (टाळीकाल)} = २ \text{ सेकंद.}$$

$$१ \text{ लघु} = ४ \text{ मात्रा} = \frac{२}{४} \text{ सेकंद, एका सेकंदांत २ टाळया.}$$

$$१ \text{ मात्रा} = \frac{२}{४} \text{ लघु} = \frac{१}{२} \text{ सेकंद, एका सेकंदांत ८ अक्षरें.}$$

पूर्वी भास्कराचार्यांच्या कोष्टकावरून आपण मध्यलयाची मात्रा $\frac{१}{४}$ सेकंदाची ठरविली; जवळ जवळ अर्ध्या सेकंदाची. आतां ती $\frac{१}{२}$ सेकंदाची म्हणजे पूर्वी ठरविलेल्याच्या पावपटीची दिसते. $\frac{१}{२}$ सेकंद म्हणजे मात्रा हें जर द्रुतलयप्रमाण मानिलें तर आतां मध्यलयाची मात्रा पाव सेकंदाची, म्हणजे पूर्वी ठरविलेल्याच्या निमपट होईल. तेव्हां पूर्वी काढिलेलें माप आतां काढिलेल्या मापार्शीं जुळत नाहीं, आतांचा लय जलद-दुप्पट जलद-ठरतो.

पण हेंहि अनुभवास पडतें; अर्ध्या सेकंदाची टाळी, हात दमेल एवढी जलद नव्हे व हात यंत्रवत् चालेल एवढी सोईची आहे, तिच्या कालांतराकडे अवधान द्यावें लागणार नाहीं,

हैं पटते. पण हैं जरा 'द्रुतच' वाटते. उलट, 'पञ्चपति शिवहर' वगैरे आठ म्हस्व अक्षरें एका सेकंदांत सहज तोंड न दुखतां व वर्णोच्चार न लांबवितां म्हणतां येतात हैं अधिक पटते.

वरील दोन्ही गणितांपैकीं अमुक एक चुक असें म्हणणें कठिण, म्हणून आपण समन्वय करून असें म्हणूं कीं या दोन्ही आढाख्यांतुसार मात्रा, म्हणजे एका म्हस्वाक्षराचा काल, हा कर्मांतकमी $\frac{1}{2}$ सेकंदाचा दिसतो व टाळीचा काल जास्तीत जास्त $\frac{1}{2} \times 4 = \frac{1}{2}$, जवळजवळ २, सेकंदांचा दिसतो.

लयमान ठरविण्याचें दुसरें साधन म्हणजे नाडीचे ठोके. नाडीचा एक ठोका पडण्यास सुरुवात होऊन पुढचा ठोका पडेपर्यंतचा जो एक काल, तो नाडीकाल. अशा एका नाडीकाला-मध्यें कर्मांतकमी तीन व जास्तीतजास्त नऊ अक्षरें उच्चारितां येतात अथवा उच्चारार्थीत असें सांगितलें आहे. हैं झालें अर्थात् स्वरांगप्रमाण. आणि या प्रकाराचेंच तालांगप्रमाण स्वतंत्रपणें दिलेलें आहे तें असें कीं एका नाडीकालांत जलदांत जलद अशी एक टाळी होते अथवा व्हावी, व सावकाशांत सावकाश टाळी अशी कीं तीन नाडीकालांत एक बसेल. आतां याचा हिशोब करूं. निरोगी मनुष्याची टाळी दरमिनिश ८० ते १२० वेळां उडते, म्हणजे दरसेकंदाला $1\frac{1}{2}$ ते २ वेळां उडते; अर्थात् नाडीकाल सामान्यतः $\frac{2}{3}$ (पाऊण) सेकंद ते $\frac{1}{2}$ (अर्धा) सेकंद असतो. यावरून पुढील 'मर्यादा' सांगणारें कोष्टक मिळतें.

नाडीकाल $\frac{2}{3}$ सेकंद		नाडीकाल $\frac{1}{2}$ सेकंद	
यांत ३ अक्षरमात्रा	यांत ९ अक्षरमात्रा	यांत ३ अक्षरमात्रा	यांत ९ अक्षरमात्रा
मात्राकाल $\frac{1}{2}$ सेकंद	मात्राकाल $\frac{1}{3}$ सेकंद	मात्राकाल $\frac{1}{2}$ सेकंद	मात्राकाल $\frac{1}{4}$ सेकंद
म्हणून लघुकाल =	म्हणून लघुकाल =	म्हणून लघुकाल =	म्हणून लघुकाल =
४ मात्राकाल = १ सेकंद	४ मात्राकाल = $\frac{2}{3}$ सेकंद	४ मात्राकाल = $\frac{2}{3}$ सेकंद	मात्राकाल $\frac{3}{4}$ सेकंद
यांत १ टाळी म्हणून लघुकाल = $\frac{3}{2}$ सेकंद		यांत १ टाळी म्हणून लघुकाल = $\frac{1}{2}$ सेकंद	
म्हणून मात्राकाल $\frac{3}{4}$ सेकंद		मात्राकाल $\frac{1}{2}$ सेकंद	
यांत $\frac{1}{2}$ टाळी म्हणून लघुकाल $\frac{3}{2}$ सेकंद		यांत $\frac{1}{2}$ टाळी म्हणून लघुकाल $\frac{3}{2}$ सेकंद	
मात्राकाल $\frac{1}{4}$ सेकंद		मात्राकाल $\frac{3}{2}$ सेकंद	

यावरून मात्राकाल कर्मांतकमी $\frac{1}{4}$ सेकंद व जास्तीतजास्त $\frac{1}{2}$ सेकंद, व लघुकाल कर्मांतकमी $\frac{1}{2}$ सेकंद व जास्तीतजास्त $\frac{3}{2}$ सेकंद; असें होतें. अथवा एका सेकंदांत जास्तीतजास्त १८ अक्षरें व कर्मांतकमी $1\frac{1}{2}$, जवळजवळ २ अक्षरें. एका सेकंदांत जास्तीतजास्त ६ टाळ्या व कर्मांतकमी $\frac{1}{2}$, जवळजवळ अर्धी, टाळी. (सावकाशांत सावकाश, सुमारें दोन सेकंदांची टाळी).^२

या मर्यादा ठरतात. त्या द्रुतादि तारतम्य पाहतां ठीक वाटतात, आणि आतांच वर 'समन्वयाने' पाहिलेला मर्यादांचा आढाखा यांत बसतो.

हे संदिग्ध वाटते, कारण ते व्यक्तिनिष्ठ आहे. ^३ आपण टाळीच्या सोईवर, नाडीच्या ठोक्यांवर, आधारिलेली लयप्रमाणे, घड्याळांतील माप कोणते दाखवितात एवढेच पाहिले, पण घड्याळाचे मान हे यंत्रगत, व्यक्तिनिरपेक्ष आहे, हे ध्यानांत येईलच. ज्याअर्थी व जोवर संगीत हे व्यक्तिनिष्ठच आहे, यंत्राने नियंत्रित केलेले नाही, तोपर्यंत व त्याअर्थी लयमान-संगीताचा मुख्य व अधिभाष्य भाग-हे व्यक्तिनिष्ठच असणे साहजिक व योग्य आहे.

टाळीच्या क्रियेची सहजता हा मुद्दा सांगितलाच. नाडीच्या ठोक्यांचे तसेच आहे. प्रकृतिमान, शरीराची व मनाची स्वस्थ किंवा उत्तेजित अवस्था, इतर परिस्थिति, यांनुसार नाडीचे ठोके कमीजास्त होतात; स्वस्थ नाडी सावकाश चालते तर उत्तेजित नाडी जलद. त्याच मनःप्रकृतीच्या अनुरोधाने व्यक्तिचा संगीतवर्तावहि कमीअधिक उत्तेजित स्वरूपाचा राहील; म्हणजे त्याचा चित्तव्यापार कमीअधिक अंतर्मुख-बहिर्मुख (प्रवृत्तिपर-निवृत्तिपर) * होऊन त्याचा वर्णोच्चारकाल जो सहजगत्या होतो तोहि कमीअधिक दीर्घतेचा होईल; स्वस्थचित्त, अंतर्मुख, निवृत्तिपर वृत्तिमध्ये मनुष्य संथ उच्चार करील; तर उत्तेजित, बहिर्मुख, प्रवृत्तिपर, वृत्तिमध्ये त्याचाच उच्चार जलद होईल. म्हणून नाडीचा ठोका आणि मात्रा-लघु यांची सांगड घालणे यांत एक निश्चित धोरणदृष्टि आहे.

हल्लीं कोटे कोटे एका सेकंदाची एक मात्रा अशा तऱ्हेचीं विधाने ऐकूं येतात; इतकेच नव्हे तर तसे प्रमाणीकरण करण्याचा कांहीं संस्थांचा विचार दिसतो; संगीत नाटक 'अकादमी' ^५ नांवाच्या सरकारी संस्थेने याला थोडी चालनाहि दिली आहे. यांत कांहीं आक्षेपाई आहे असें नव्हे, पण वर जसा एक केवळ संगीताशीच संबंधित असा निश्चित तर्कविचार दिसतो तसें कांहीं या प्रमाणीकरणांत आहे काय ? तसें करणे आपल्या परंपरेशीं सुसंगत आहे काय ? आणि यांत्रिक प्रमाणीकरण केल्यावर, ते प्रत्यक्षांत पाळिले जाईलच हे कोण पाहणार ? असे प्रश्न येतात. पाश्चिमात्य संगीतांत एकदाथ अक्षरशः शंभरएक वाद्ये वाजतात त्या ठिकाणीं असें प्रमाणीकरण करण्यांत तथ्य आहे, पण तेथेहि वाद्यवादनाचा 'नेता' हातवाय्यांनीं लयागें सांभाळीतच असतो, इतकेच नव्हे तर द्रुतमध्यविलंबित प्रकार करितांना प्रत्येक नेत्याचें स्वतःचें कांहीं वैशिष्ट्य दिसते. ^६ असो.

प्रथमपासून आपण शोधीत होतो कीं लयाचें प्रमाणमान कोणतें, ते कसें ठरवावयाचें, आणि त्याची निश्चित कोणत्या क्रियेनें पाळावयाची. तो शोध मिळण्याआधीं पूर्वतयारी म्हणून आपण इतर संदर्भित कल्पनांचा आढावा घेतला आणि लयमानाचें माप कालानुसार कसें कसें बदलत गेले तें पाहिले. आतां आपणांस मात्रा आणि लघु हीं लयपरिमाणे काय मर्यादाप्रमाणांचीं असावीं, म्हणजे जास्तीतजास्त केवढीं व कमीतकमी केवढीं, याची पुष्कळशी स्पष्ट कल्पना मिळाली ती मिळवितांना असें दिसले कीं लय हा अक्षरोच्चारकालानुसारच ठरवावयाचा हे तत्त्व कधीहि दृष्टिआड झालें नाही, पण जसजसें संगीत वर्णिले जाऊं लागले तसतसें टाळी नांवाच्या पातकलेला (जुन्या 'शम्या' ला) पूर्वी नव्हतें एवढें प्राधान्य मिळूं लागलें, आणि प्रमाणनिश्चितीमध्ये 'टाळीची सोय पाहणे' हे एक महत्वाचें कृत्य झालें-कारण त्या सोईनुसार लघुगुलूंची प्रमाणे ठरलीं, प्राकृत वर्णोच्चार, स्वरालंकार आदींमुळे हे आवश्यक झालें असावें

असा आपण तर्क केला, फारसा गुंतागुंतीचा नियम असेल तर तो जरा हटवून त्याजागी संपेपणा यावा या धोरणानुसार ही प्रक्रिया झाली असावी असे आपण मानिले. वर्णनाचा हा कम आणि हे धोरण गृहीत धरिले तर ओघानेच आले की वरील “कोष्टकांत” जी स्वरांग-तालांगांची ‘गुरुद्रुतविराम’ वगैरे शब्दमय मांडणी दिसते, तीहि हळूहळू परिभाषेतून जावी. तत्त्व बाद् केले असे नव्हे तर व्यवहार सुटसुटीतपणे समजेल असे व्हावे.

हेच पुढे झाले, ते स्वरांग-तालांग कोष्टक आज नष्ट झाले नाही तरी परिपाठांतून गेले आहे.

आजची व्यावहारिक पद्धति अशी आहे :

गायनवादनांत जे लहानमोठ्या परिमाणाचे वर्ण एका गीतांत येतात (जसे श-र-ण, आ-वो-जी, तनोंऽम्, ञ्क, धागे, ळडाऽन्), त्यांतील, तुलनेने जे न्हस्व त्यांना त्या त्या गीतांत ‘एक मात्रा’ या स्वरांगाच्या लयमानाचे समजावे. ही मात्रा केवढी ठेवावी हे आपल्या मर्जीवर आहे. द्रुतमध्यविलंबित लयांचे परस्परमान १ : २ : ४ असे साधिले तर उत्तमच, न च साधिले तरी चिंता नाही. विराम-लघु-गुरु इत्यादि अंगनामे नष्ट झाली नसली तरी परिपाठांत नाहीत. ‘अंग’ हे नांवसुद्धा नाही. (जेथे आहे तेथे त्याचा अर्थ कोणास समजला आहे असे वाटत नाही; जसे ‘काफी-अंग,’ ‘मारवा-अंग,’ ‘ठुमरी-अंग,’ ‘ध्रुपद-अंग,’ ‘तंत-अंग’ इत्यादि.) “अणुद्रुतलघुगुरुप्लुत तालमूलधर्मको राखिये” १ असे गीतचरण, ‘लागदाट’, ‘लगाव’ असे शब्द, वापरण्यांत आहेत, पण त्यांचे मर्म विसरले गेले आहे. अर्धी-पाऊण-पाव-तृतीयांश-पक्षांश-अष्टमांश मात्रा, अथवा सवा-दीड-पावणेदोन-अडीच मात्रा, अशा परिभाषेवर गुजारा होतो. लयमानाची जडणघडण मार्गाने, यतिने तर सोडाच, पण द्रुतविराम-प्लुतद्रुत वगैरे शब्दांनी ओळखली जाणे संपले आहे. (या सर्वांचा खुलासा यथावकाश होणार आहे).

आपण आतांपर्यंत जी चिकित्सा केली तिच्यामुळे या परिभाषेचा अर्थ व उपयोग हे आपणांस माहीत झाले आहेत; ही परिभाषा कशी व कां आली हेहि आपणांस कळले आहे. त्यासाठी जो दीर्घसुधीपणा करावा लागला त्यामुळे आपले विचार आतां खंवीर पायावर उभारिलेले होतील. खंवीर भूमिकेमुळे, अवास्तव बडेजाव-ऐट-दंतकथा-संदिग्ध स्पष्टीकरणे इत्यादींपासून आपला बचाव होईल. १० जुने काय गेले व जाण्याची आतां शक्यता आहे, ते तसे कां; ११ नवे काय आले व आतां येऊन स्थिर होण्याची शक्यता आहे व कां; हे कळेल. जुन्याचा अवास्तव वृथाभिमान राहणार नाही, नव्यासच हुरळून जाणे होणार नाही. नव्याकडे डोळस सहानुभूतिने पाहतां येईल, त्याचा जिज्ञासूपणाने पाठपुरावा करितां येईल; आणि त्यांतले टिकाऊ कोणते व चार दिवसांचे थिल्लर कोणते याचे तारतम्य सांगतां येईल. नदी वळणावळणांनी पुढे जाते; त्या वळणांचीं स्वरूपे व कारणे कळलीं म्हणजे नदी सरळ रेषेतच कां जात नाही याची चिंता करावी लागत नाही, वळणांमधील मौज घेतां येते, एकादा आकस्मिक लोंढा दुःखकारक होत नाही.

आजचे संगीत अगदी वेगळे आहे असा जो कांहींजणांचा दावा आहे तो या भूमिकेनुसार असिद्ध ठरतो. कसे ते पहा.

आतापर्यंतच्या चिकित्सेत, अक्षर-म्हणजे न्हस्वाक्षर-या क्रियेचाच वारंवार उल्लेख केला गेला, आणि तिचें प्रमाण हल्लीसुद्धां 'एक मात्रा' च आहे असें सांगितलें. दीर्घाक्षरोच्चार याच्या दुप्पट कालमानाचा. 'लघूची एक ती मात्रा, गुरुच्या दोन मानिती' ^{१२} या नियमांत अक्षरांनुसार एक-दोन व तालांनुसार चार-आठ. पण या नियमास अपवाद आहेत. न्हस्वाक्षरापुढें जोडाक्षर आलें तर न्हस्वाक्षराचा उच्चार गुरु होतो अशा तऱ्हेचे पोटनियमहि आहेत. (लसूण, - 'ल' न्हस्व; लक्ष्मण, - 'ल' दीर्घ. 'संयोग न्हस्वास गुरुत्व देतो'). बाशिवाय नाना देशीभाषांचे स्वतःचे असे पोटनियम आहेत, ते 'लघूपाय' नांवानें प्राचीनकालापासून सांगितले जात आहेत; भाषेत जशी भर पडत जाईल तसे हे लघूपायहि वाढत-बदलत जाणें शक्य आहे.

हा भाषेचा विचार छंदामध्ये आहे. संगीतांत हेंच होतें, आणि छंदांत ज्यास 'लघूपाय' म्हटलें त्यासारखाच प्रकार फार मोठ्या प्रमाणात होतो; उच्चारांत अनेक छोटेमोठे फरक करिण्याचें स्वातंत्र्य घेतलें जातें. छंद व संगीत यांमध्ये मात्राभेद येथून सुरू होतो, व त्यामुळें संगीतांतील लय व छंदांतील लय हा वेगळा वाटतो.

कर्म चा उच्चार करम, हा लघूपाय; दुःखचा दुख हा एक वेगळा लघूपाय; हे दोन्हीकडे आहेत. ही भाषाविकृति नव्हे, प्रवृत्तिच; व ती गाण्यांतहि आहे. पण 'रघुपति राघव राजाराम' यांतील 'त' न्हस्वतम होणें हा लघूपाय संगीतांत प्रकर्ष पावतो. प, ति यांची मात्रा एकेक मानिली तर 'रा' दोन नव्हे तर सुमारे ३/४ मात्रांचा होतो व म केवळ १/४ मात्रेचा बनतो. 'आतदेवधर्मवैभवी' यांत त लहान होतो, ध लांबतो; पण ध कमीतकमी ३/४ मात्रांचा होतो !

म्हणजे संगीतांत लघुगुरु अक्षरांचे छंदःशास्त्रीय लघूपायहि नेहमी पाळिले जातातच असें नाहीं, तर स्वरलयालंकारांच्या मांडणीनुसार वर्णोच्चारमान बदलतें. हा फरक गायकाच्या लहरीनुसार नव्हे, तर भाषेच्या वेगवेगळ्या उच्चारधर्मानें सुरू होतो आणि त्याचा वाढाव गीतांतील स्वरलयानुसार होतो.

दिल्ल शब्दाच्या हिंदी उच्चारांत ल् नाममात्र आहे. पंजाबी उच्चारांत ल दीर्घ आहे. 'ओ मेंढा दिल लगाये' ^{१३} यांत ल दीर्घ आहे, दोन्ही ल सारख्याच लांबीचे आहेत. 'मारा तनमां मनमां भयो छे हयो छे' ^{१४} या गुजराती गीतांत भ, यो, ह, यो यांची लांबी समान आहे, भ-ह न्हस्व आणि रकारावर जोर देऊन यो दीर्घ, असें नाहीं. मराठीचें वळण वेगळें आहे. 'काहे छेडो मोसे हो श्याम ?' या चालीवर 'किति सुखकर हा भास' ^{१५} हें गीत आहे, त्यांतील सुखकर हा शब्द अगदीं छंदनियम पाळून ठेविल्यासारखा आहे, कारण तो छेडो मोसे या शब्दांच्या लयांगाचा आहे; पण मराठी लघूपायानुसार 'सुखकर' असाच उच्चार होऊं शकला असता.

'शान्तमूलेका, सौख्यमूलेदू, सारसादलानयना, धान्यमूलेंडीना' या अतिप्रसिद्ध तेलुगु गीतांत ^{१६} 'स्या ऽऽऽऽऽऽऽऽ, ऽऽऽऽऽऽऽऽऽ' वगैरे दीर्घ आंदोलनमय उच्चार जवळ-जवळ प्रत्येक अक्षरावर आहेत, ते मराठीच्या प्रकृतिमध्ये नाहींत; आणि चालीला चाल, अक्षराला अक्षर ठेवून मराठी गीत होणारच नाहीं; आंदोलनें कमी करून अक्षरें वाढावीं लागतील. 'चन्द्रिका इरसिह' ऐवजी 'चंद्रिका ही, जणू' येथें लयभाग समान आहे, पण 'नानुरो विश्व-

रूपडेनु'च्या 'ठेविं या, स्नेहें, कमलांगणी' ^{१७} या रूपांतरांत मराठी-कन्नड लयभेद स्पष्ट आहे. विश्वरूपडेनुच्या लयांगानें कमलांगणी म्हणतां येतच नाही. 'ओशान्तीर ओन्तारे जेथाय् शान्ती शूमोहान्' ^{१८} चें 'अशान्तीच्या पोटीं जेथें शान्ति नितान्त महान्' हें मराठी रूपान्तर कितीहि बरोबर वाटलें तरी बंगालीतील नकारार्थी ओं, मराठीतील 'अ' नें दाखवितां येणार नाही. 'लमाला जातो मी द्वारकापुरा, देतो निज भगिनि राम कौरवेश्वरा' याचें इंग्रजी रूपान्तर 'फॉर्म्यांडरेज् गोइंग् टू द्वारकासिटी, सुभद्रा टू वेड कौरव, व्हॉट् ए ग्रेट् पिटी डऽ' हें केलें, ^{१९} पण ते उच्चार इंग्रजी नव्हेतच. तें लयदृष्ट्यां मराठीच आहे.

“अणुद्रुतलघुगुरुप्लुततालमूलधरमको राखिये”चें रूपान्तर “अखिलहि खचंचि करि आतदेवधर्मवैभवी” असें केलें व तें खपलें. परंतु ‘लघुगुरु’ ऐवजी ‘खऽचंचि’ आणि ‘धरम’ ऐवजी ‘धऽमै’ यांतील दीर्घ ख आणि त्याहूनहि दीर्घ ध खपवून घेणें, आणि चं आणि मं चे उच्चार अगदीं मऊ करणें—इतके कीं गायक बोबडा वाटावा—हें मराठीच्या प्रकृतिभयें ओघानें येणार नाही. हा चरण म्हणतांना कित्येकजण त्याची जी दैना करितात ती पहावी. ^{२०}

भाषेची प्रकृति अजीबात डावलून केलेले स्वरभाग कांहीं काळ वैचित्र्य म्हणून लोकप्रिय होतात, पण तो प्रयोग टिकत नाही. ‘ये मृत्यो ये, याबया निघालास असशीलचि तूं सुखें’ ^{२१} हें वृत्त नवें म्हणून आणिलें पण त्यांत नवेपणा भासावा—न भासावा एवढाच होता. ‘भग्नमूर्ति ! आणि भग्नमंदिर’ यावर भाष्यें केलीं गेलीं, ^{२२} पण हा छंद जर गायिला गेला असता तर कोणास कांहीं नवें वाटलेंच नसतें. पण याचाच अतिरेक ‘एकत्र गुंफून जीवितधागे’ ^{२३} या, पूर्वीच लिहिलेल्या गाण्यास, एका अधराला एक मात्रा व एक खडा स्वर अशा रांगड्या हिशोबाची चाल लावून केला गेला—जसें ‘न दिसे, कां कोठें सोडून गेली’ हें ‘न-दी-से-का-को-ठे-सो-डू-न-गे-ली,’ ^{२४} तेव्हां चार दिवसांच्या नवलाईनें तर ती त-हा विसरलीच गेली.

तात्पर्य, संगीतांत उच्चारांचें लयस्वातंत्र्य घेतां येतें हें प्राचीनकालापासून मान्य आहे, पण त्याचा उगम छंदांतील लघूपायांत व भाषेच्या त्यात्याकाळच्या उच्चारघाटांत असल्यामुळें, त्या स्वातंत्र्यासुद्धां कांहीं तत्वे पळवीच लागतात.

या सर्व विचारांत स्वरांगतारतम्यासाठीं $१\frac{१}{२}$, $\frac{१}{२}$, $३\frac{१}{२}$ वगैरे मात्राभागांचा उल्लेख झाला व करावा लागला. हे भाग कळणें आवश्यकहि दिसलें. तेव्हां प्रश्न असा येतो कीं हे $\frac{१}{२}$, $\frac{१}{२}$ वगैरे मोजावे कसे, आणि अमुक एक लयांग—समजा $\frac{१}{२}$, $\frac{१}{२}$ वगैरे—वर्तवावें कसें ? तालाचेंहि तेंचः $\frac{१}{२}$, $\frac{१}{२}$, $\frac{३}{२}$ इत्यादि टाळीकाळ कसे मोजावे आणि कसे सांभाळावे ?

म्हणजे थोडक्यांत, ‘लयांगसाधन कसें करावें ?’

हा प्रत्यक्ष क्रियात्मक भाग आतां पाहूं.

टीका-टिप्पणी : ५ अंगकल्पना आणि अंगप्रमाणें

५.१ हीं चिह्नें कशीं तयार केलीं हे थोडें निरखून पाहतां कळेल. ही रचना मीनप्पा व्यंकप्पा यांनीं प्रथम केली, कांहीं वर्णानंतर विष्णु दिगंबर यांनींहि तशाच तऱ्हेची पण थोडा फरक असलेलीं स्वरांगचिह्नें वापरिलीं. मीनप्पांचे कांहीं प्रकार मौलावक्ष यांनीं घेतले. मीनप्पांनीं आणखी एक खटाटोप केला, तो म्हणजे हीं स्वरांगचिह्नें (जरूर तीं मुरड घालून) स, री, वगैरे स्वरनामांच्या पायांतच अडकावून टाकावयाचीं. पण तें फारच क्लिष्ट झालें. विष्णु दिगंबरांनीं तालांगासाठीं S, I, O, हीं चिह्नें वापरिलीं खरी, परंतु अंशभाग दाखविण्यासाठीं \sim , \smile , \equiv वगैरे प्रकार आणिले. अब्दुल-करीमखांनीं विष्णु दिगंबरांचींच चिह्नें प्रथम अनुसरिलीं, व पुढें तें किचकट वाटल्यामुळें सोडून दिलें. पुढें भातखंड्यांची मुटमुटीत पद्धति आली, तिच्यांत असें लयांग दाखविण्याची सोय राहिली नाहीं. गाणें सोपें झालें, पण त्याजार्शीं सोपें गाणें आलें.

५.२ निमेषावर आधारिलेला आढाला नाट्यशास्त्रमूमधील आहे. काकपद आणि टाळीकाल यांचा संबंध तालदशप्राणदीपिकेंतील आहे. हा ग्रंथ क्रिस्तीशक ९०० च्या आर्षांचा असावा एवढेंच सांगतां येतें. नाडीच्या ठोक्यांचा हिशेब अनेक ग्रंथांत सांपडतो, ते ९०० सालानंतरचे आहेत.

५.३ म्हणून कीं काय, एकच एक प्रमाणनिश्चिति होत नाहीं असेंच नव्हे तर अभिप्रेत नव्हेतीच असें म्हणावेंसें वाटतें.

५.४ या संदर्भातील 'प्रवृत्तिपर-निवृत्तिपर' या शब्दांचा नीतिधर्मअध्यात्म इत्यादींमधील प्रवृत्तिनिवृत्तीशीं व्यावहारिक संबंध नाहीं. इंग्रजी विचार करून मराठींत लिहिणारे लोक जे 'उत्साहित, आक्रमक, वीररसप्रधान, उत्कण्ठन वाढविणारे' वगैरे शब्द वापरतात तशा शब्दाऐवजीं प्रवृत्तिपर, आणि त्याविरुद्ध निवृत्तिपर, असे हे पारंपरिक निश्चिंतार्थबोधक अस्सल भारतीय शब्द आहेत.

५.५ अकाडेमॉस् नांवाचा एक श्रीमान् ग्रीक मनुष्य होता, त्यानें आपला विस्तीर्ण बागवगीचा कांहीं पंडितमित्रांस देऊन टाकिला; त्यांत ते जमून वादचर्चा वगैरे करीत. त्या बगीचाला अकाडेमॉस्च्या नांवावरून अकाडेमी म्हणूं लागले. पुढें हा शब्द ग्रीक भाषेचा संबंध आलेल्या युरोपीय भाषांतहि आला व कालांतरानें इतका विकृत झाला कीं घोड्यावर बसणें शिकविणारा सुद्धां आपल्या जागेला 'रायुडिंग् अकॅडमी' म्हणवून घेऊं लागला. (थॅकरेची "मिसस् पिकर्टन्स् अकॅडमी" इंग्रजी वाङ्मयांत प्रसिद्धच आहे). असा हा शब्द आपल्या एका प्रमुख संस्थेनें कां घेतला, त्याच्या 'स्पेलिंग'च्या शेवटचा 'वाय्' काढून तेथें 'आय्' कां घातला, आणि त्याचें 'अकादमी' असें हिंदीकरण करण्याचा उपद्व्याप कां केला हे एक कोडेंच आहे ! कित्येक लोक समजतात त्याप्रमाणें हा शब्द आरबी-फार्सी आधारित नाहींच.

५. ६ पाश्चिमात्य संगीत सर्व बांधिलेले, छापलेले असून प्रत्येक वादकासमोर त्याचे नोटेशन् अगदी कांटेकोरपणे असल्यामुळे तेते भाग वाजविण्यापलीकडे वादकांचे महत्त्व नसते अशी समजूत प्रचलित आहे ती खरी नाही. स्टाफ नोटेशन्सुद्धा, पाश्चिमात्यांच्या दृष्टिनेसुद्धा, सर्वांगपरिपूर्ण नाही. वादकाला त्यांतहि स्वातंत्र्य आहे. ते सर्व एकसाथ व्हावे, लयांगे व आवाजधर्म इष्ट ते व्हावे, यासाठी नेता-कण्ठकटर्-अवश्य असतो; व प्रत्येक कण्ठकटर्ची कांही वैशिष्ट्येहि असतात. एकेकाच संगीतप्रबंधाच्या वेगवेगळ्या कण्ठकटर्सनीं नियंत्रित केलेल्या व वेगवेगळ्या तापमानीं वाजविलेल्या अनेक तबकळ्या आहेत, प्रत्येकीत कांही निश्चित वेगळेपणा आहे.

५. ७ काफी नांवाचा जो राग, त्याला अमुक स्वर लागतात वगैरे वर्णन पुरेसे नाही. त्या स्वरांतूनच, त्याचे 'वादीसंवादी' वगैरे नियम सांभाळूनच, अनेक रागरूपे निर्माण होऊ शकतात. प्रत्येक रागांत कांही विशिष्ट स्वरांगे सांभाळावीं लागतात, तरच तो तोतो राग असा दिसतो, एरव्ही नाही. काफी-अंग, मारवा-अंग म्हणजे काफी, मारवा या रागांचे स्वरांचे असे जे स्वरांगवैशिष्ट्य. ते ज्या दुसऱ्या एकाच्या रागांत प्रतीत होईल तो राग काफी-अंगाचा, मारवा-अंगाचा. उदाहरणार्थ, 'मार' नांवाचा एक पुरातन राग आहे. त्याचे वर्णन, 'मारवा अंगाने यमन' एवढेसुद्धा समझदारास पुष्कळ माहिती देऊ शकते. (मार राग आहे की नाही वगैरे मुद्दे श्री. भोले यांनी 'शुद्धसारंग' या टोपणनांवाने उपस्थित केले होते. प्रस्तुत लेखकाने एकेका बैठकीत या 'मारवा अंगाच्या यमन' रागाची ५-६ गीते वेगवेगळ्या सुरावटींची व वेगवेगळ्या तालांत अशीं वझेबुवा व मास्तरकृष्णा यांजकडून खासगीत ऐकिली आहेत, एकूण डझनभरतरी; आणि दोघांनीहि 'हा मार,' असेच सांगितले. हे दोघे एकमेकांशी संबंधित नव्हते हे प्रसिद्ध आहे).

पूर्वांग-उत्तरांग असे शब्द प्रचलित आहेत ते वेगळ्या अर्थाचे. पूर्वांग म्हणजे सप्तकांतील 'सा रे ग म' हे पहिले स्वर, आणि उत्तरांग म्हणजे 'प ध नि' हे नंतरचे तीन स्वर. (खरे पाहतां 'म प ध नि' हे, तीव्र म घेऊन, स्वर). यांत चौथा तार सा' जो आहे तो वरच्या सप्तकपैकी. पण याचा अर्थ असा नव्हे की 'उत्तरांगप्रधान' असे ज्या रागाचे वर्णन, तो उंच नादस्वरांचा. उदाहरणार्थ तोडो नांवाचे जे रागप्रकार आहेत ते बहुधा खालचे नादस्वर कोमल ध, तीव्र म, कोमल ध, तीव्र नी, असे म्हणजे 'प ध नी' पैकी आहेत. हे उत्तरांग. येथे टीपेंत आवाज लाविण्याचा प्रश्नच नाही. खालचा कोमल ध हा एका निश्चित वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरांगाने लाविला की तेथेच 'तोडीचे दर्शन होणार' असा अस्पष्ट, संदिग्ध पण निश्चित द्वारा मिळतो. हे तोडीचे एक स्वरांग. असा स्वरांगाचा अर्थ आहे व असे त्याचे महत्त्व आहे.

पण हल्ली या कल्पना प्रसृतच नाहीत, 'अंग' ही कल्पनाच गेली आहे, शिळक आहे ती विकृत झाली आहे. विशेषतः भातखंडे पद्धतीने शिक्षण घेणाऱ्यांमध्ये (आणि तेच बहुसंख्य आहेत) असे झाले आहे. खुद्द भातखंडे यांना स्वरांग-लयांगांचा समजउमज नव्हता असे कसे होईल? म्हणून तर त्यांनी 'ही पकड अशी आहे,' 'हे चलन तसे आहे' वगैरे लिहिण्याचा खटाटोप केला. पण ते स्पष्ट झाले नाही म्हणा, त्यांच्या लिपिमधील

अपूर्णतेमुलें म्हणा, किंवा इतर संगीतभाग समजावून सांगतांना या विषयावर कमी भर दिला गेला म्हणा, त्यांच्या पकड, चलन इत्यादि विवरणाचें मर्म विद्यार्थ्यांमध्ये उतरलें नाहीं. त्यांचीं पुस्तकें, कुमार गंधर्व म्हणतात त्याप्रमाणें, 'वाचितां आलीं पाहिजेत,' पण तीं वाचावीं कधीं हें सांगणारा कोणी हवाच !

५. ८ ध्रुपद नांवाचा छंदप्रकार आहे. त्यांत स्वरांगापेक्षां तालाघाताच्या लयांगांचें महत्त्व अधिक. त्या लयांगांने जाणारा प्रकार तें ध्रुपद-अंग. हें ध्रुपद म्हणजे चौताल या ठेक्याच्या चर्चेंत पुढें दाखविलें आहे. तसेंच ठुमरी-अंगाचें.

येथें तंत म्हणजे पडद्यांचें छेडीचें वाद्य, बीन, असा अर्थ आहे. अशा वाद्यांत कांहीं स्वरांगप्रकार विशेष खुलतात आणि कांहीं साध्यच होत नाहींत. तशीं स्वरांगें घेणारे प्रकार ते तंत-अंगाचे. 'अब्दुलकरीम हा मूळचा सारंगीवाला, म्हणजे तंतकार, त्याचें गाणें तें तंतअंगाचें,' असें कोणी सांगतात त्यांतील कांहींच खरें नव्हे.

५. ९ 'सुरसंगत रागविद्या, संगीतप्रमाण; जो कंठकर ब्रताये सो ग्यानी गुनिजन' असें हें तिलककामोद रागांतील रूपक नांवाच्या तालांतील गाणें आहे. ('हा खूब पुराना धम्मर आहे' असें शंकरभैयांनीं एकदां सांगितलें होतें, पण धम्मर तालांत तें कधीं ऐकिलें नाहीं). त्यावरूनच स्वयंवर नाटकांतील 'मम सुखाची ठेव, देवा, तुम्हांपाशीं ठेवा' हें गाणें केलें आहे. त्यांतील हे शब्द आहेत.

५. १० अमुक आमचें घराणें, असे आमचे गुरु, अमक्या वेळीं असें झालें, ही आमच्या घराण्यांतील गुप्तविद्या, वगैरे बढाया ऐकूं येतात, आणि त्यांचाच आधुनिक वेपहि हल्लींच्या जमान्यांतील गायकवादक व त्यांचे भक्त यांमध्ये सांपडतो.

५. ११ प्राचीन सामगायन गेलें व त्याजागीं जातिगायन आलें, मग जातिगायन नष्ट होऊन देशीराग आले, नंतर मुसुलमानांनीं सर्व मोडतोड केली, आपलें संगीतशास्त्र भ्रष्ट केलें, गायकवादक अडाणी बनले; दाक्षिणात्य संगीतशास्त्र जुन्या वळणाला नवी झूब देऊन आपले स्वतंत्र रूप निर्माण करूं शकलें, अशी मते सर्वत्र आहेत.

५. १२ हें व 'संयोग म्हस्वास' हें पुढचें वाक्य, हीं वृत्तदर्पणांतील प्रसिद्ध आहेत.

५. १३ रामकली नांवाच्या रागांतील तीनतालांतील गाणें, 'ओ मेंडा दिल लगाये तेंडेदे नाळ सजनी, यार; सोहनी सूरत तेंडी बिसोणा, मनरंग भयो चभे खुमार.' '

५. १४ हें पद एकाकाळीं गुजराती रंगभूमीवर अतिशय गाजलें होतें. त्याचें गायक जयशंकर हे ईश्वरकृपेनें अजून ह्यात व सुस्थितीत आहेत. त्यांच्या भूमिकेचें 'सुंदरी' हेंच नांव त्यांना मिळालें होतें.

५. १५ मिश्रकाफी राग. एकताला. युगान्तर नाटकांतील ना. सी. फडकेकृत पद.

५. १६ त्यागराजकृत पद. द्राविडप्रांतांत बरोधरीं प्रसिद्ध आहे.

५. १७ 'चंद्रिका ही जणू' हें मूळ कन्नड चालीवरून केलेलें पद. राग आरभी

(अरबी नव्हे), ताल दादरा, पुढें तीनताल. कांहींजण सात मात्रा करून अक्षरे लांबवून म्हणतात. मूळ स्वरांगानुसार टेंबे म्हणून दाखवीत. पद लोकप्रिय आहे, सर्वजण गातात, पण शब्दरचना अगदीच गच्चाळ आहे. 'चंद्रिका ही, जणू ठेवि, या, स्नेहें, कमलांगणी, कुमुदबांधव, श्यामलां मेघां तस्कर मानोनी' (ही चंद्रिका, श्यामलां मेघां जणू तस्कर मानोनी, कुमुदबांधव स्नेहें कमलांगणी ठेवी), येथें शेवटीं वाक्य पुरें होऊन कांहीं अर्थ (हवा असेल तर) मिळतो ! या पदाची लोकप्रियता केवळ स्वरांगानें आलेली आहे. मूळ कन्नड गाणें सुबोध व लयबद्ध आहे.

५. १८ 'वज्रे तोमार बाजे बांसी, शे कि सहज गान ! शेइ सुरेते जागव आमी, दाओ मोरे शेइ कान !' या रवींद्रनाथ ठाकूरकृत गीतांतील ओळ. मराठीकरण प्रस्तुत लेखकाला सुचलेलें.

५. १९ 'गंधर्व नाटकमंडळी लंडनला नेऊन इंग्रजींत आपलीं नाटके करून तेथल्या नाटकवाल्यांना दिपवून टाकावें' अशी अचाट अफाट कल्पना अच्युत बळवंत कोल्हटकरांनीं मांडून, त्यासाठीं हें व अशीं इतर पदे केलीं होती. हा भाग एका चौपड्यांत त्यांनीं प्रसिद्ध केला होता. नक्की स्मरण नाही, पण त्या चौपड्यांचें नांव बहुधा 'रंगीला रसूल' असावें व वर्ष सुमारे १९२५ ते २७ पर्यंतचें कांहींतरी असावें. (कदाचित् चोरी कशी करावी ? हेंहि तें चौपडें असेल).

५. २० 'मम सुखाची ठेव' हें गाणें दिसावयाला अगदीं सोंपें पण इष्ट परिणाम साधून गाणें अत्यंत अवघड आहे. तें (अथवा मूळची चीज) बालगंधर्वासारखें दुसऱ्या कोणासच साधिलेलें नाही. (अलादियाखां, मंजेभय्या, यांसहि नाही). एका गायिकेकडून धररूम असा उच्चार होतो, तो तर प्रस्तुत लेखकाला कसासच वाटतो; जमत नाही, तर 'देव' वर आलाप घेऊन धर्म म्हस्व करून 'वैभवी' चा 'वै' कां लांबवीत नाहीत असा प्रश्न पडतो. केवळ सात मात्रा म्हणजे रूपक ताल नव्हे आणि सारेगसारेमपनिसा म्हणजे तिलककामोद नव्हे.

५. २१ सावरकरकृत 'मृत्यूस आवाहन' कविता. 'वैनायक' (विनायकाचा, पर्क्षी गरुडाचा) छंद.

५. २२ अनिल कवीचें काव्य. मुक्तछंद. मुक्तछंदचर्चेची पुस्तकेंहि झालीं.

५. २३ माधव ज्यूलियनकृत 'संगमोत्सुक डोह' ही कविता.

५. २४ पियानोच्या सार्थीत ही अशी लयांगाची चाल 'जीएन्' जोशी या त्यावेळच्या होतकरू गायकानें म्हणून तबकडी काढली होती. प्रस्तुत लेखकाच्या धाकट्या भावानें त्यावेळीं 'सेका म्हणजे काय ?' असा प्रश्न अगदीं भाबड्या मनानें लेखकाला केला होता. हा 'गुलेलू' प्रकार जोशी यांनीं पुढें टाकून दिला. आज्ञमनाई आणि ज्योत्स्ना भोळे यांनीं मात्र पटवर्धन कविचीं गीतें अप्रतिमपणें म्हणिलीं.

६. लयांगसाधना : स्वरांग

आपल्यासमोर आतां जो प्रश्न आहे. तो 'इल्लींच्या' प्रघातानुसार जाणीवपूर्वक लयांग-साधना कशी करावी ?' असा मांडितां येईल. लयांग म्हणजे स्वरांग आणि तालांग. स्वरांगांतील हिशेब एकेका मात्रेचा असतो; म्हणजे एक 'सोईस्कर लांबीचें' न्हस्वाक्षर उच्चारिण्यास जो वेळ लागेल तो प्रमाण काल धरून हा हिशेब होतो, आणि त्या हिशेबांत दोन, तीन, वगैरे अक्षरें, त्याचप्रमाणें अर्धें, पाव, पाऊण वगैरे वर्ण उच्चारिण्यास जो वेळ लागेल त्याचें प्रमाण यथास्थित करावयाचें असतें अथवा तेवढ्यातेवढ्या प्रमाणांच्या कालांत ते ते उच्चार करावयाचे असतात. दुसऱ्या पक्षां, तालांगांत हिशेब एकेका लघुचा असतो; म्हणजे 'सोईस्कर लांबीच्या' कालावधिनें एक टाळी वाजविण्यास किंवा तत्सम कांहीं हस्तक्रिया करण्यास जो वेळ लागतो तेवढ्या वेळास 'एक लघु' असें म्हणून हा हिशेब होतो, व त्या हिशेबांत दोन, तीन, त्याचप्रमाणें अर्धा, पाव, पाऊण इत्यादि टाळीकालाच्या भागांचें प्रमाण यथास्थित मोजावयाचें असतें किंवा तशा मोजणी-नुसार तशी तशी हस्तक्रिया करावयाची असते. एक लघुमध्ये चार मात्रा अशा प्रमाणानें वर्णांचार-काल आणि टाळीचा काल यांची सांगड घातलेली असते, अर्थात् तालांग हें स्वरांगाला साध्यभूत असेंच मूलतः असतें. मात्र कांहीं वाद्य (अथवा केवळ उच्चारहि) घेऊन तालांगांची स्वतंत्रपणें जडणघडण करितां येते आणि तिच्यामध्येहि कांहीं संगीतभाव उत्पन्न करितां येतो. एवढें आपणांस आतां माहीत आहे. या माहितीच्या आधारेनं लयांगसाधनाच्या दिशेचा व क्रियेचा उलगडा आपणांस हवा आहे.

आपला प्रश्न जर अशा स्वरूपांत मांडिला कीं, एका मात्रेचे किंवा टाळीकालाचे जे १, २, ३, इत्यादि भाग आहेत ते कसे असतात; तर हातीं कांहींच उपयुक्त लागणार नाही, कारण प्रश्न चक्रगतिनें मांडिला गेला—उत्तर प्रश्नांतच आहे. प्रश्न क्रियारूपानें मांडिला तरच कांहीं क्रियारूप उत्तर मिळेल. ते ते अंशभाग करूं गेलें कीं तें काम किती विकट आहे हें ताबडतोब जाणवतें, आणि कळतें कीं हें काम सतत, दीर्घ, मननपूर्वक आणि निश्चयानें केलेल्या अभ्यासा-शिवाय शक्य नाही. (तत्र स्थितौ यत्नः अभ्यासः, स तु दीर्घकालनैरंतर्यसत्कारात्सेवितो दृढभूमिः) 'ते ते अंशभाग राईराईच्या प्रमाणानें जाणणारा आणि त्या त्या प्रमाणानें नेहमीं हमखास विनचूक वर्ताव करून दाखविणारा जो कोणी असेल तोच लयाला (इल्लींच्या भाषेंत लयीला) पका किंवा लयदार या विशेषणाचा अधिकारी होतो.' म्हणून आपला प्रश्न असा मांडूं : 'लयदार बनण्यासाठीं काय व कसा अभ्यास करावा ?' या प्रश्नाचें उत्तर सविस्तर, स्पष्ट आणि क्रियात्मक रूपाचें मिळालें म्हणजे लयांगसाधनाची दिशा आपणांस कळेल. तें उत्तर आतां पाहूं.

प्रश्नाच्या स्वरूपामुळे आतां तपशिलांत जावें लागणार, आणि विचारामध्ये अस्पष्टता नसावी म्हणून उपपत्तिबरोबर अथवादहि बराच करावा लागणार, म्हणून थोडा कंटाळावाणा व नागमोडी प्रवास करावा लागेल. शिवाय जे सांगावयाचे आहे तें प्रत्यक्ष म्हणून किंवा करून

एकण्यावाचण्याचें आहे, म्हणजे वाचकांपासून क्रियात्मक सहकार्यहि अपेक्षित आहे; त्याला इलाज नाही.

प्रथम स्वरंग पाहू.

सर्वांच्या परिचयाचें, नेहमी ऐकू येणारें आणि समजण्यास सोपें जें 'जनगणमन' तें राष्ट्रगीतच प्रथम उदाहरणार्थ घेऊं. ^३ तें म्हणतांना सुरुवातीसच ज, न, ग, ण अशीं समान लांबीचीं बरींच अक्षरें लागोपाठ येतात आणि त्यांनुसार आपली मात्रा-जलद अथवा सावकाश, जशी ठरवू, तशी-ठरते. पुन्हां त्यांतच वर्णांभारांनुसार जन, गण, मन अशा दोनदोन मात्रांचा एकूण गट मनांत उभा करितां येतो व त्यानुसार दोन मात्रा मिळून एक कालखंड केवढा तें अनुभवास येतें. त्यानुसारच 'अभिनायक' मध्ये जो दीर्घ नाऽ आहे आणि जय हेऽ मध्ये जो दीर्घ हेऽ आहे, त्यांची लांबी दोन मात्रांची ठेवावयाची केवढी, हें आपोअप कळून त्याप्रमाणें उच्चार होतो. पहिली ओळ अशी लिहितां येईल.

| ज | न | ग | ण | म | न | अ | धि | ना | ऽ | य | क | ज | य | हे | ऽ |

प्रत्येक मात्राकालाला सुरुवात आणि शेवट आहे हे दाखविण्यासाठी त्याच्या मार्गेपुढें उभ्या रेषा म्हणजे 'दंड' ठेविले आहेत. | ऽ | हें (अवग्रह) चिह्न, मागील अक्षराचा उच्चार तेवढा - म्हणजे एका मात्रेनें - लांबवावा असें सूचितें. (येथें ऽ हें लयांगगुण-चिह्न नव्हे). अशा एकूण १६ मात्रा या ओळीच्या भरतात.

परंतु हल्लींच्या प्रघातानुसार, मात्राकाल आपल्या मज्जीप्रमाणें ठरूं शकतो. त्याअर्थां जर ना ऽ आणि हे ऽ या संपूर्ण दीर्घाक्षरांच्या कालासच जर आपण 'एक मात्रा' म्हटलें, तर ज, न, ग, ण वगैरे अक्षरांचा उच्चारकाल अर्ध्या मात्रेचा म्हणावा लागेल; | जन |, | गण |, | मन | अशा दोनदोन, लागोपाठ उबारिलेल्या अक्षरांच्या एकूण गटालाच एकूण मात्रा म्हणावें लागेल. हें आपण | जन | असें लिहूं. मागचेपुढचे दंड हे एक मात्राकाल दाखवितात, आणि त्याची सुरुवात दाखविणाऱ्या पहिल्या दंडाच्या वर जो २ हा अंक आहे तो, त्या मात्रेचे समान भाग किती केले आहेत तें दाखवितो. २ अंक आहे म्हणून समान भाग २, अर्थात् प्रत्येक भागाचा मात्राकाल $\frac{1}{2}$ म्हणजे अर्धमात्रा. एकूण ओळीच्या मात्रा सोळाऐवजीं आतां आठ होतील.

^२ | जन | ^२ | गण | ^२ | मन | ^२ | अधि | ^२ | नाऽ | ^२ | यक | ^२ | जय | ^२ | हेऽ |

(२ या आंकाच्यानें आणखी सोय आतां अशी झाली कीं | नाऽ | एवढें लिहिण्याऐवजीं | ना | असें लिहिलें तरी चालेल; ना ही एक मात्रा आहे.)

अशाच प्रकारें, जनगण हा चार अक्षरांचाहि गट मनांत उभा करितां येतो. त्याचें प्रमाण जर 'एक मात्रा' केलें, तर प्रत्येक न्हस्व अक्षराची पाव मात्रा आणि दीर्घ अक्षराची अर्धमात्रा होऊन एकूण मात्रा चारच होतील.

$\frac{1}{4}$ | जनगण | $\frac{1}{4}$ | मनअधि | $\frac{1}{4}$ | नाऽयक | $\frac{1}{4}$ | जयहेऽ |

(दंडाखालीं १, २, ३, ४, हे जे अंक आहेत त्यांनीं ओळींतील मात्रा कितवी हें कळतें. $\frac{४}{३}$ नाऽयक । म्हणजे ओळींतील क्रमानें तिसरी 'एक मात्रा,' एक या प्रमाणाचा काल; त्याचे ४ समान भाग केले, प्रत्येक पाव मात्रेचा. ना, ऽ, य, क ही प्रत्येकीं पाव मात्रा, म्हणजे 'नाऽ' हा उच्चार 'दोन पाव' म्हणजे अर्ध्या मात्रेचा)।

याच न्यायानें, आठ ऱ्हस्व अक्षरांचा एक गट करून त्याला एक मात्राकाल देतां येईल, व म्हणून ओळ दोनच मात्रांची होईल.

$$\frac{८}{१} \text{ जनगणमनअधि } \frac{६}{१} \text{ नाऽयकजयहेऽ ।}$$

येथें प्रत्येक ऱ्हस्वाक्षर अष्टमांश मात्रेचें व दीर्घाक्षर पाव मात्रेचें झालें.

अशा प्रकारें आपण ओळीच्या १६, ८, ४, व २ मात्रा करूं शकलों व त्यानुसार १, $\frac{३}{४}$, $\frac{१}{२}$, $\frac{३}{४}$ मात्राकाल करूं शकलों

पण अर्थावर लक्ष दिल्यास आणखी एक वेगळाच अक्षरगट मनांत उभा करितां येतो; तो जनगणमन, अधिनाऽयक अशा रूपानें. जनगणमन हा एक गट, अधिनाऽयक हा दुसरा. प्रत्येकांत ऱ्हस्वाक्षरें सहा. प्रत्येक गटाला एकेक मात्रेचा काल दिला तर, प्रत्येक ऱ्हस्वाक्षरकाल एकषष्टांश मात्रेचें होईल. अर्थात् 'नाऽ' हीं दीर्घाक्षरें एकतृतीयांश मात्रेचीं होतील. 'जयहेऽ' हा भाग $\frac{१}{६} + \frac{१}{६} + \frac{२}{३} = \frac{५}{३} = १\frac{२}{३}$ मात्रेचाच होईल.

$$\frac{६}{१} \text{ जनगणमन } \frac{६}{२} \text{ अधिनायक } \frac{६}{३} \text{ जयहेऽ}$$

यांत तीन क्रमांकांचा मात्राकाल पूर्ण एक भरत नाही, $\frac{२}{३}$ नें कमीच पडतो, ओळींत मात्रा $२\frac{२}{३}$ होतात. मात्रा पुरी झाली नाही, म्हणून शेवटचा दंड लिहिला नाही.

हा तिसऱ्या मात्रेचा काल भरून काढण्यासाठीं दोन प्रकार करितां येतील.

एकतर, तो पुरता एकमात्राकाल भरेपर्यंत स्वस्थ राहणें. या 'स्वस्थ राहण्याचें' माप विराम. येथें विरामांत उच्चार करावयाचा नाही, म्हणून ऽ ही खूण दाखवितां येत नाही; तेव्हां (—) ही खूण वापरूं.

$$\frac{६}{१} \text{ जनगणमन } \frac{६}{२} \text{ अधिनाऽयक } \frac{६}{३} \text{ जयहेऽ— ।}$$

अशा तीन मात्रा पूर्ण झाल्या. शेवटच्या तिसऱ्या मात्रेचे सहा समान भाग, प्रत्येक भाग षष्टांशमात्रेचा. त्यांत ज $\frac{१}{६}$, य $\frac{१}{६}$, हे $\frac{१}{६}$, हे चा एकार लांबविलेला $\frac{३}{६}$, आणि $\frac{१}{६}$ मात्राकालाचे दोन विराम म्हणजे एकूण $\frac{१}{६} + \frac{१}{६} = \frac{२}{६} = \frac{१}{३}$ मात्राकाल विराम; एकूण एक मात्रा.

किंवा, 'हे' चा एकारच लांबवून शेवटची मात्रा भरतां येईल.

$$\frac{६}{१} \text{ जनगणमन } \frac{६}{२} \text{ अधिनाऽयक } \frac{६}{३} \text{ जयहेऽऽऽ ।}$$

यांत हे $\frac{1}{2}$ मात्राकालाचा व त्याचा लांबविलेला एकार अर्धमात्रेचा. अशा प्रकारे या एकाच ओळीत आपणांस पुढील अनुभव मिळू शकले:

१) एका मात्रेचें प्रमाण मनांत उभें राहणें, अनेक समान लांबीचीं अक्षरें सुरुवातीसच एकामागून एक अशीं कानांवर पडल्यामुळें हें होतें.

२) दोन मात्रांचा गट मनांत उभा राहणें. हें भाषेतील वर्णोच्चार, स्वरव्यंजनभेद, वगैरेमुळें झालें. 'जन' मधील 'न' नंतर 'गण' मधील 'ग' येतो; 'न' साठीं जिमेचा टोंडा दातांपाशीं आणिलेला असतो तो दूर करून, घशाची पोंकळी जरा मोठी करून जिमेला कमानीचा आकार देऊन 'ग' उच्चार होतो, वगैरे. (जननगणन असा सहा अक्षरांचा शब्द असता, तर उच्चारक्रियेप्रमाणें, व अर्थानुसारहि, जनन गणन असे तीनतीन अक्षरांचे दोन गट उभे कारणें सहज घडलें असतें, पण जन-नग-णन असे दोन दोन अक्षरांचे तीन गट वनविण्यास जरा खटपट करावी लागली असती).

३) त्याच प्रकारें चार आणि आठ मात्रांचे गट मनांत उभे करणें.

४) त्याच प्रकारें, आणि शिवाय अर्थावर लक्ष देऊन, सहा मात्रांचे गट करणें.

५) दोन, चार, सहा, आठ मात्रांचे हे जे गट केले, त्यांनाच 'आपल्या मर्जीनुसार' त्या त्या प्रसंगीं 'एकेक' मात्रा म्हणणें. (तत्त्वतः हें बरोबर नाही; चार मात्रा म्हणजे एक मात्रा नव्हे; पण आशु सुरुवात करीत आहों; पुढें अभ्यासानें प्रगति करावयाची आहे). त्यानुसार 'आपल्या मर्जीनुसार' एकेक मात्राच $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ वगैरे कशी बनते हें पाहून, वा अंशभागाचा थोडा प्रत्यय मिळेलसें करणें; त्या प्रसंगीं जी एक मात्रा मानिली तिचे दोन समान भाग, इत्यादि.

६) याचाच अर्थ, म्हत्वाक्षराचें प्रमाण-म्हणजे लयमान-अर्ध, पाव, पष्ठांश, अष्टमांश केलें असा होतो. हल्लींची मापा, 'लय दुप्पट-चौपट-सहस्रपट-आठपट केळी' (केला), अशी आहे. मग हें चुकलें काय? याचें उत्तर असें. लयमान जेव्हां निम्में होतें, तेव्हां अमुक इतक्या काळांत पूर्वीच्या दुप्पट अक्षरें उच्चारितां येतात, | ज न | या मात्रा दोन, प्रत्येकांत एकेक अक्षर; | जन | ही मात्रा एक, तिच्यांत दोन अक्षरें; अक्षरमान निम्में झालें. म्हणजे एका 'मात्रा' नांवाच्या काळांत दोन (दुप्पट) अक्षरें झालीं, म्हणण्याचा वेग वाढला, दुप्पट झाला; या अर्थानें दुप्पट लय असें हल्लीं म्हणतात. 'चौपट लय' म्हणजे अमुक इतक्या काळांत एकच वर्ण होता तेथें आतां चार समान लांबीचे वर्ण आले; वर्णोच्चारांची गति वाढली. तत्त्वतः एक मात्रा हें प्रमाण तेंच राहिलें. (पूर्वीच्या एककल-द्विकल या प्रकारांत आणि मार्गांत या कल्पना स्पष्ट असत),

(वरील 'पाठांत' आपण जन या दोन अक्षरांच्या काळासच एक म्हटलें आहे, तें सध्यां खपवून व्याख्याचें आहे, एकच आहे असें मानावयाचें आहे).

७) $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, या मात्राभागांच्या काळांचा अनुभव वेणें (सध्यां तसा अनुभव केवळ तुलनात्मकच, कविलेलाच, आहे.)

८) आतां यांतूनच, हे ३ वगैरे भाग एक मात्राकालांतून वजा केल्याने उरलेल्या

मात्राभागाचा अनुभव घेणे, जसें, $\left| \begin{smallmatrix} १ \\ १ \end{smallmatrix} \right|$ जनगणमन $\left| \begin{smallmatrix} १ \\ १ \end{smallmatrix} \right|$ ही एक मात्रा आहे व प्रत्येक अक्षर पष्ठांश मात्रेचें आहे; तर 'जनगणम-' असा उच्चार केला, शेवटच्या न चा उच्चार मनांतच केला, तर ३ विराम केवढा तें कळेल आणि ३ उच्चार केवढा तें समजेल; उलट, 'जनगणम' एवढा भाग मनांत म्हणून केवळ न चाच उच्चार केला, तर ३ चा विराम व ३ चा उच्चार यांचा अनुभव येईल. अशा रीतीने ३, ३, ३, ३, ३, ३, ३, यांचा प्रत्यय येऊन एकूण मात्राभाग समजतील ते-

३, १, ८, ६, ३, ३, ३, ३, ३, ३, ३ इतके होतील.

येथें आपण वर्णोच्चार आणि अर्थ यांपैकी एकावर, अथवा संदेहप्रसंगी दोहोंवर विसेवून, अमुक मात्रांचे गट मनांत निर्माण होतात असें समजलों, आणि वेगळ्या प्रकारचें पुढें येणारें व्यंजन हें त्या गटांच्या उभारणीस मदत करितें असें मानिलें; तें केवळ लयांगाच्या समजूतीसाठीं. संगीतांत हाच आधार नेहमी घेतात असें मानिणें धोक्याचें आहे. उदाहरणार्थ, 'पवन चलत, हार गयो चन्द्रकेतु; खलो मितवा बालममिलवा; तुमहम संग मिल करे रंगरलियां' * हें एक फार जुनें आणि मोठमोठ्या गायकांच्या ठेवणीतलें, 'बासनां' तलें गाणें आहे. (मानापमान नाटकांतील 'चरण चपल चटचट नाच होत, मृदुमृदुल चालली प्रमदा' * हें पद त्यावरूनच केलेलें आहे). अर्थ, वर्णोच्चार, व्यंजनभेद या तिन्हीं कसोख्यांवर मनांत जे गट उभे व्हावयास हवे ते | पवन | चलत | (अथवा | चरण | चपल |) असे तीन तीन मात्रांचे अथवा तृतीयांश मात्राकालाच्या अक्षरांचे; व तसे ते उभे राहतातहि. पण हें गीत प्रत्यक्ष जें गाइलें जातें तें चार मात्रांच्या गटागटानें अथवा चतुर्थांश मात्राकालाच्या अक्षरांनीं:

| पवनच | लतहार | गयोचंड | द्रकेस्तु | असें. येथे हा, यो, हीं अक्षरे दीर्घ असूनहि त्यांचा उच्चार म्हस्वच होतो. (मराठी पदाचें, | चरणच | पलचट | चटनाऽ | चहोऽत | असें होतें.) असाच प्रकार, द्रौपदी नाटकांतील 'मुदित सबत नच या काला' * या पदांत होतो, | मुदित | सबत | असे 'तिख' भाग करीत नाहीत, तर

| मुदितस | वतनच | याऽऽऽ | काऽ लाऽ | असें 'चतस्र' करितात. 'चलत चलत मथुरा नगरिमें' * याचाहि लयभाग | चलतच | लतमथु | राऽऽ न | गरिमें | असाच आहे.

या उदाहरणांत गट पडला तो निदान व्यंजनांवर तरी. परंतु अ, आ, अशा (भाषेतील) स्वरांवर गट पडल्याचीहि उदाहरणें जुन्या 'ठेवणीतल्या चीजां' मध्ये सांपडतात, उदाहरणार्थ, 'बादरिया छायी; घनघोर विजली चमकत है; उमडबुमड मेहा गरजत है, हनुमन्त अकार जपत है' * यामध्ये

| हनूऽ | मंऽत | ओऽऽ | कांऽर | जपत | हैऽऽ |

किंवा | हनूऽमंऽत | ओऽऽकांऽर | जपत हैऽऽ |

असां तृतीयांश-षष्ठांश लयानें 'ओं' वर गट पडतो; चतुर्थांश लयानें | हनूऽऽ | मंतओऽ |

| काऽरज | पत हैऽ | असा नव्हे. 'पार करो, अरज सुनो' हे आपण पूर्वी पाहिले; त्यांत 'अ' वर गट पडतो.

'आज अंजन दियो' १ या जुन्या ठेवणींतल्या गीतांतहि 'आ, अं' यावरच गट पडतो : | आऽज | अंऽऽ | जनदि | योऽऽ | असा.

या प्रकारांत स्वरांलंकार, आवाजाचे चढउतार, आणि तालाघात इत्यादि कारणें गट-निर्मितिला साध्यभूत होतात, परंतु त्यांचा विचार पुढें करावयाचा आहे. आतांच त्यांकडे लक्ष दिलें तर आपला लयांगसाधनेचा मार्ग विकट होईल. तूर्त फक्त वर्णाच्चारानुसारी लयांगांपुरतेंच पहावयाचें आहे.

'जनगणमन' या गीताच्या उदाहरणांत आपणांस जें दिसलें त्यानुसार स्वरांग शिकण्याची एक युक्ति करितां येईल. ती अशी कीं १, २, ३, पासून १४, १५, १६ पर्यंतच्या उच्चारमुकर न्हस्वाक्षरांच्या शब्दांची अथवा शब्दसमूहांची एक यादी करावी. प्रत्येक न्हस्वाक्षर समान लांबीचें उच्चारावयाचें आणि त्या काळाला 'एक मात्रा' समजावयाचें; तर १ मात्रे-पासून १६ मात्रांपर्यंत एक तुलनात्मक पण हिशेबास बिनचूक अशा वर्णांची तालिका मिळते. त्यांत चार अक्षरांचा जो शब्द, तो उच्चारिण्यास लागणारा जो संपूर्ण काल त्यालाच 'एक मात्रा' असें मानिलें, तर आतां एकाक्षरी शब्द पाव मात्रेचा, दोन अक्षरांचा शब्द अर्धमात्रेचा, तीन अक्षरांचा शब्द पाऊण मात्रेचा, पांच मात्रांचा शब्द सवा मात्रेचा, वगैरे मानितां येईल. असें प्रत्येक शब्दाचें करितां येईल. उदाहरणार्थ, सहा अक्षरांचा शब्द उच्चारिण्यास लागणारा जो संबंध वेळ त्याला एक मात्रा मानिलें तर $\frac{1}{6}$, $\frac{2}{6}$, $\frac{3}{6}$, $\frac{4}{6}$, $\frac{5}{6}$, इत्यादि मात्राभाग जाणीवेंत बिनचूक येतील. सात अक्षरांच्या शब्दाचें असें केल्यास तर $\frac{1}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{3}{7}$ असे 'अतिविषम' मात्राकाल जाणीवेंत येतील ! १६ अक्षरांच्या शब्दांत $\frac{1}{16}$ मात्राकाल समजेल; त्यापुढें जाण्याची आवश्यकता नाही. (लेखकाचा स्वतःचा अनुभव तर असा आहे कीं, हल्लीं ज्यास विलंबित लय मानतात तो अतिविलंबित लय सोडून साधारण उच्चारमुकर असा मध्यलय मानिला, तर त्याच्यांतोळ $\frac{1}{2}$ मात्राभागाहून लहान भागाचाहि विचार त्याला करितां येत नाही; हा भाग सुमारे $\frac{1}{3}$ सेकंद मानावयाला हरकत नाही.)

आपल्या यादींत दीर्घाक्षर नसावें, म्हणजे हिशेब सोंपा होईल. त्याच कारणासाठीं जोडाक्षर-अनुस्वार-आघातवर्ण हेहि नसावे. अशा धोरणानें कोणतीहि यादी वापरितां येईल; नमुना म्हणून पुढील यादी पहा.

न्हस्वाक्षरसंख्या	शब्द, अक्षरसमूह	मिळणारें अंगप्रमाण
१	ॐ (न्हस्व), न, तु इत्यादि	१ व त्याची पट
२	हरि	$\frac{1}{2}$ " "
३	घरण	$\frac{2}{3}$ " "
४	नरहर	$\frac{3}{4}$ " "
५	भवहरण	$\frac{4}{5}$ " "

६	रुचिरवदन	$\frac{9}{8}$	११	११
७	हरिहरचरण	$\frac{9}{8}$	११	११
८	नरहरभवहर	$\frac{9}{8}$	११	११
९	चरणकमलनयन	$\frac{9}{8}$	११	११
१०	दुखहरणगजवदन	$\frac{9}{8}$	११	११
११	भवहरणमनचरण	$\frac{9}{8}$	११	११
१२	अधरमधुरवदनरुचिर	$\frac{9}{8}$	११	११
१३	जयजयभवहरगजवदन	$\frac{9}{8}$	११	११
१४	भवभवहरणपदनतशरण	$\frac{9}{8}$	११	११
१५	नमनमदनदहनचरणशरण	$\frac{9}{8}$	११	११
१६	नरहरभवहरसुखकरहरिहर	$\frac{9}{8}$	११	११

(गीतांत आढळणाऱ्या शब्दांचीच ही यादी केलेली आहे).

अथवा शुष्काक्षरें वापरूनहि अशी यादी करितां येईल. पुढील यादींत, हल्लींच्या पल्लवाज-तबला या वाद्यांच्या वादनांत येणारीं शुष्काक्षरें नापरिलीं आहेत; आणि साशनेची पहिली अवस्था म्हणून त्यांत पथ्ये पाळिलीं आहेत तीं हीं : त्यांत दीर्घाक्षर असूं नये, प्रत्येक वर्ण समान लांबीचा उच्चारितां देण्यासारखा असावा, प्रत्येक अक्षरावर जोर (जरब) समान ठेवितां यावा, विशेष जोर देण्याची प्रवृत्ति होईल असे धीनू, बडानू, धेसू असे-वर्ण नसावे. या पथ्यांनुसारच पुढील अक्षरें उच्चारवायाचीं आहेत. कोणत्याहि अमुक एका अक्षरावर ' उठून दिसेल असा ' जोर द्यावयाचा नाहीं; कारण सध्यां आपणांस फक्त वर्णोच्चारांनुसार समान कालभाग कसे होतात त्याचा अभ्यास करावयाचा आहे; कालभागाकडे लक्ष द्यावयाचें आहे, कलाभागाकडे नव्हे.

पाटसंख्या	पाट	सिल्लणारें लयांग
१	तत् (त्चा उच्चार शून्यपाय)	१ व त्याच्या पटी
२	तिट	$\frac{9}{8}$ ११ ११
३	तकिट	$\frac{9}{8}$ ११ ११
४	ताकेतिट (के ङ्गस्व)	$\frac{9}{8}$ ११ ११
५	तकिटतक	$\frac{9}{8}$ ११ ११
६	तकिटदिगन	$\frac{9}{8}$ ११ ११
७	नकिटगदिगन	$\frac{9}{8}$ ११ ११
८	तिटकतगदिगन	$\frac{9}{8}$ ११ ११
९	दिगनतकिटदिगन	$\frac{9}{8}$ ११ ११
१०	किटतिटकतगदिगन	$\frac{9}{8}$ ११ ११
११	तकिटतिट किटगदिगन	$\frac{9}{8}$ ११ ११
१२	तिरकिटतकतकगदिगन	$\frac{9}{8}$ ११ ११

१३	तिरकिटतकतकिटताकेतिट (ता, के म्हस्व)	१३	११	११
१४	तिरकिटतकिटतकिटगदिगन	१४	११	११
१५	तिरकिटतकतकिटतिरकिटतक	१५	११	११
१६	तिरकिटदिमकिटतिटकतगदिगन ^{१०}	१६	११	११

(या वर्णांस पूर्वी 'पाट,' 'पाटवर्ण' किंवा 'पाटाक्षरें' म्हणत. प्राचीनकालाच्या 'दिङ्गले, झण्टु' इत्यादि शुष्कवर्णांचाच हा नवा अवतार आहे).

येथे आवर्जन सांगावयास हवे, की वरील पाटाक्षरांच्या यादीमध्ये 'तबल्याचे, पखवाजाचे बोल' आहेत ही कल्पना तूर्त अगदी बाजूसच ठेवावी. तशी कल्पना केल्यास त्या तालवाद्यांतून निघणाऱ्या नादांचे अनुकरण करिण्याचा मोह होईल, आणि तसे सुस्वातीसच केल्यास सर्व अक्षरें सारख्याच उच्चारणशक्तीचीं व सारख्याच लांबीचीं उमटणार नाहीत. ही कांहीतरी अर्थशून्य अक्षरें आहेत आणि प्रत्येकाचे मूल्य समान आहे ही भावना सुस्वातीस ठेविणे अगत्याचे आहे; कारण प्रथम मात्रा आणि मात्राभाग या कालखंडांचे प्रत्यक्ष दर्शन घेऊन त्या त्या कालखंडांच्या निर्मितिची संवय कावयाची आहे. सर्व अक्षरें समान शक्तीने उच्चारिली जावीं यासाठीं एक तोडगा असा की पाटाक्षरांचा उच्चार, ओंठ एकाच स्थितीत विलग ठेवून, तोड फार न उघडतां किंवा मिटतां, करावा. ^{११}

त्याच कारणासाठीं शब्दांची जी यादी नमुन्यादाखल दिली, तींतहि अर्थाकडे लक्ष देऊं नये, तसें लक्ष दिल्यास वेगवेगळ्या स्थानीं किंचित् थांबण्याची प्रवृत्ति होऊन अक्षरें समान लांबीचीं निघणार नाहीत, किंवा (अथवा आणि) एकाद्या अक्षरावर जास्त भार देऊन उच्चार करण्याची प्रवृत्ति होईल.

अभ्यासामुळे वरील कालभाग पुरे अंगवळणी पडले आहेत असें समजून पुढें जाऊं.

वरील अभ्यासांत खरें पाहतां आपण एकेका मात्रेचे भाग असे केलेच नाहीत ! अर्धमात्रा, पावमात्रा इत्यादींचा अनुभव आपण घेतलाच नाही. केले काय तर एका समान लांबीचीं अक्षरें सतत उच्चारिण्याचा अभ्यास केला. त्या लांबीला एक मात्रा म्हटलें, अशी वरीच अक्षरें उच्चारिण्याची संवय केली; म्हणजे दोन, तीन इत्यादि मात्रांच्या कालाचा अनुभव घेतला.

पुढें त्या दोन, तीन इत्यादि मात्राकालांसच प्रत्येकीं एकेका वेळीं 'एकमात्रा' असें नांव दिलें. तीन अक्षरांच्या एकूण तीन मात्रा एवढ्या कालासच एक मात्रा म्हटल्यामुळे, त्यांपैकीं प्रत्येक अक्षर त्यावेळीं त्या प्रसंगीं एकतृतीयांश मात्राकालाचे ठारलें; खरें म्हणजे त्या अक्षराचा काल कांहीं कमी झालाच नाही. फक्त नांव बदलण्याची क्रिया काय ती केली.

पण ही स्वतःची जाणून बुजून केलेली फसवणूक नव्हे ! तर पुढील अभ्यासाची पूर्व-तयारी म्हणून जाणूनबुजून धरिलेली वाट होय. या पूर्वतयारीच्या आधारावर आपणांस आतां मात्राभागांचा अभ्यास नीट करितां येईल.

प्रथम 'चतस्र अंगानें जाऊं,' म्हणजे ३, ३, ३, ३ या मात्राभागांचा अभ्यास करूं. तो असा. चार अक्षरी शब्द 'नरहर' अथवा 'ताकेतिट' हा आपणांस व्यवस्थित उच्चारितां

येऊं लागला आहे. त्याच्या मात्रा अर्थात् चार आहेत. म्हणण्याची संवय झाल्यामुळे आपणांस आतां इतर गोष्टींकडे अवधान देतां येईल; तसें देऊन, हा एकूण चार मात्रांचा काल नेमका किती आहे तें विनचूक पटवून ध्यावें आणि नेमक्या तेवढ्या काळांत दोनच अक्षरांचा (' हरि ' ' तिट ' असा) शब्द उच्चारवा. नेमकेपणा साधण्यासाठीं एकदां चार अक्षरी शब्द व लगेच (तेवढ्याच एकूण काळांत) दोन अक्षरी शब्द, असें आलटूनपालटून उच्चारवें, म्हणजे ' चारांत दोन ' हें कालप्रमाण विनचूक उमगेल. येथें काय होईल, तर एका अक्षरास एक मात्रा हें प्रमाण जरी प्रथम ठरवून चार मात्रांचा काल अनुभविला, तरी तेवढ्या काळांतच दोन अक्षरें उच्चारिल्यामुळे त्या दोहोंमधील प्रत्येक अक्षर हें दोन मात्रा एवढ्या काळाचें झालें; उलट पाहतां तें प्रत्येक दीर्घ अक्षर हें एक मात्रेचें मानिल्यास दोन अक्षरी शब्दाचा एकूण काल दोन मात्रांचा होतो व तेवढ्या काळांत जेव्हां चार अक्षरें उच्चारिलीं जातात तेव्हां त्या चारांपैकीं प्रत्येकाचा काल अर्धमात्रेचा होतो. आतां नेमक्या तेवढ्याच काळांत एक अक्षर उच्चारवायचें आहे. तेंहि चार अक्षरें-तेवढ्याच नेमक्या एकूण काळांत दोन अक्षरें-तेवढ्याच नेमक्या एकूण काळांत एकच अक्षर-अशा आवृत्त्या करून म्हणावें, म्हणजे विनचूकपणा साधेल. एका अक्षरास जेवढा काल दिला, त्याला एक मात्रा म्हणावें. तेवढ्याच नेमक्या काळांत जेव्हां दोन अक्षरें येतात, तेव्हां त्या दोहोंपैकीं प्रत्येकाचा काल अर्धमात्रेचा; व तेवढ्याच नेमक्या काळांत जेव्हां चार अक्षरें येतात तेव्हां त्या चारांपैकीं प्रत्येकाचा काल पावमात्रेचा म्हणावा लागेल. हें नेमकें जमलें म्हणजे मग आठ अक्षरांचा शब्द प्रथम उच्चारवा, तेवढ्याच काळांत चार, दोन व एक अक्षर उच्चारवें. म्हणजे आतां त्या एकाक्षरी शब्दाची मात्रा एक मानिल्यास $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ व $\frac{3}{4}$ मात्राकाल उमगेल. त्यानंतर सोळा अक्षरांचा शब्द प्रथम उच्चारून त्याच्या अनुषंगानें $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{2}$ आणि १ या मात्राकालांची संवय करावी.

ही क्रिया आतां उलटमुलट चालवावी; म्हणजे १ वरून १६ अक्षरांवर आणि १६ वरून परत १ अक्षरावर ओळीनें- एकूण काल समान ठेवून-यावें. हा अभ्यास पुढील तालिकेनें दाखवितां येईल :-

स्वरांग (मात्राभाग)	शब्द	पाठाक्षरें
$\frac{1}{4}$ (कला)	न र ह र भ व ह र स र व र ह र ह र	ति र कि ट दि म कि ट ति ट क त ग दि ग न
$\frac{1}{2}$ (द्विकला)	न र ह र भ व ह र	ति ट क त ग दि ग न
$\frac{3}{4}$ (चतुर्भाग)	न र ह र	ता के ति ट
$\frac{1}{2}$ (अर्धमात्रा)	ह रि	ति ट
१ (विराम)	ॐ	त त

अक्षरें मुद्दाम दोन उभ्या रेषांमध्ये बंदिस्त केलीं आहेत. त्यामुळे हें दर्शविण्याचा प्रयत्न केला आहे कीं, पहिल्या १६ अक्षरांच्या ओळींतलें शेवटचें अक्षर (हरिहर मधील र अथवा गदिगन मधील न) ज्या क्षणापर्यंत चालूं आहे त्या क्षणापर्यंत ८, ४, २ व १ या अक्षरांच्या ओळीं-

मधील शेवटचीं अक्षरें (१, र, रि, ॐ अथवा न, ट, ट, तत्) चालूं राहिलीं पाहिजेत. नुसतीं अक्षरें लिहून हें स्पष्ट होत नाही; आणि अवग्रहचिह्ने दिलीं, उदाहरणार्थ ॐ हें अक्षर ॐ SSSSSSSSSSSSSSS अथवा ओSSSSSSSSSSSSSSम् असें लिहिलें, तर ती एकच एक अखंड मात्रा आहे, १६ मात्रा नव्हेत, हें झांकून जातें; म्हणून ही योजना केली आहे.

हें पंचनीं पडल्यावर क्रम बदलावा; १६-८-४-२-१, १-२-४-८-१६ या सरळ क्रमाऐवजीं १६-४-८-२-१, १६-२-८-१-४ इत्यादि 'अचानक' बदल करावे. (यास मंडूकप्लुति म्हणजे वेडूकउडी म्हणतात). म्हणजे हा अभ्यास पक्का होईल. तदनंतर आधार-मानाचा काळ एक मात्रा, जो सोळा अक्षरांवर बसविला, तो कमीअधिक जलद करावा.

हा चतस्र लयाचा हिशेब एकदां पूर्णपणें हस्तगत झाला कीं ३ व ९ या अक्षरांच्या अनुरोधानें ३ व ९ या मात्राभागांचा अभ्यास करावा. त्याचें केवळ दिग्दर्शन पुढील तालिकेंत आहे :

३	चरणकमलनमन	दिगनतकिटदिगन
३	च र ण	त कि ट
१	ॐ	त त

संवय झाल्यावर ९-३-१, १-३-९ हा क्रमहि बदलून ९-१-३, ३-१-९ वगैरे प्रकार साधावे आणि लयाचें प्रमाणहि कमीअधिक जलद करावें.

या 'तिस्र' लयाच्या अभ्यासामध्ये अशी भावना झालेली आढळेल-व तशी आढळणें हेंच तिस्रलय हस्तगत झाल्याचें लक्षण आहे-कीं, प्रथम जो चतस्रलयांगाचा अभ्यास झाला त्यांत आपलें चित्त ज्या पद्धतिनें धांवलें त्यापेक्षां कांहीं वेगळ्याच प्रकारें चित्त आतां धांवत आहे. म्हणजे, चतुर्थांश लयांगाची मोडणी आणि तिस्र लयांगाची मोडणी या दोहोंत चित्ताच्या लयांगभावनेच्या दृष्टिनें कांहीं फरक आहे; एका वर्णावाराचे २-४-८-१६ असे सम-भाग करणें व ३-९ असे विषमभाग करणें यांत चित्ताच्या क्रिया कांहीं वेगवेगळ्याच होतात.

आतां हें समविषम एकत्र करून ३-६-१२ हा प्रकार साधावा.

१२	अ ध र म धुर व द न रु चि र	ति र कि ट त क त कि ट दि ग न
६	रु चि र व द न	त कि ट दि ग न
३	च र ण	त कि ट
१	ॐ	त त

यांतहि १-३-६-१२, १-६-१२-३-६, १-३-१२-३-६ वगैरे क्रम साधावे.

यानंतर वरील समविषम (मिश्र) प्रकारांत ३ मात्राभागहि दाखल करावा आणि ३, ६, ९, १२ यांचा अभ्यास वरीलप्रमाणें करावा. हें प्रथम साधणें कठिण जाईल. ३ वरून ६ वर अथवा ९ वर किंवा १२ जाणें सोंपें वाटेल, परंतु ६ वरून ९ वर जाणें कठिण पडेल; तसेंच ९ वरून १२ वर जाणें कठिण पडेल. याचें कारण असें कीं ६ ही ३ ची दुप्पट व १२ ही ६ ची दुप्पट आहे; पावपट-निमपट लवकर हस्तगत होते तशी दीडपट-पाऊणपट

होत नाही. म्हणून प्रथम १२-६-३-९-१ या क्रमाचा अभ्यास करावा; १२ अक्षरांची ६ करावी, ६ ची ३ करून ३ ची ६ करावी; तसेंच उलट ९ वरून ३ वर, ३ वरून ६ वर, व ६ वरून १२ वर जावे. हे व्यवस्थित साधल्यावर १-३-६-९-१२, १२-९-६-३-१ हा क्रम घ्यावा.

६-९ यांत दीडपटीचा म्हणजे 'देढी' चा अनुभव येतो. तो मनांत बिंबला, एका मात्रेचे दीड भाग कसे हे विनचूक कळू लागले. म्हणजे ४-६ आणि १०-१५ या भागांचा अभ्यास करावा. चाराची देढी सहा, चार अक्षरे उच्चारण्याला जेवढा काळ लागतो तेवढ्या काळांत सहा अक्षरे उच्चारावयाचीं. १० ची देढी १५ आडी किंवा चोडीहि म्हणतात.

१२-९ यांत पाऊणपटीचा अनुभव येतो. तो मनांत बिंबला म्हणजे ८-६ व ६-८ या भागांचा अभ्यास करावा. आठची पाऊणपट सहा. ही 'पौनी' (पावनी).

आतां १-५-१०-१५ या पंचमांशाचा अभ्यास करावा. तो साधल्यावर ४-५, ८-१० या 'सवापटी' चा (सवाईचा) अभ्यास करावा. ही 'कुआडी'.

अशा रीतीने आपण एका मात्रेचा षोडशांश - अष्टमांश - पाव-अर्धा पाऊण भाग, द्वादशांश-नवमांश-पष्ठांश तुतीयांश भाग, पंचदशांश म्हणजे पंधरावा हिस्सा-दशांश-पंचमांश भाग, हे तर विनचूक साधू शकलोच, आणि शिवाय पाऊणपट, सवापट, दीडपट (म्हणजे पावनी-सवाई-देढी) कशी होते तेहि आपणांस व्यवस्थित कळले. आतां पुढील अभ्यास वारकांशने करावा.

चार अक्षरांच्या काळांत नऊ अक्षरे. ही सवादीनपट.

„ „ „ पंधरा अक्षरे. ही पावणेचारपट.

दीन अक्षरांच्या काळांत पांच अक्षरे. ही अडीचपट. (दाई, अदाई, महाकुआडी).

या पुढचा भाग अवघड आहे, पण येथपर्यंतचा अभ्यास व्यवस्थित विनचूक झाला असेल तर त्यांतील अवघडपणा कमी होईल. तो म्हणजे मात्राकालाचे ७ व १४ भाग करणे. प्रथम १४ अक्षरे म्हणून तेवढ्याच काळांत नेमकीं समान सात अक्षरे विनचूक म्हणावयाचीं व तेवढ्याच काळांत एक अक्षर उच्चारवयाचें. १४-७-१, १-७-१४, ७-१-१४, १-१४-७, ७-१४-१, १४-१-७. ११ व १३ भाग मात्र स्वतंत्रपणेच करावे लागतील. ११-१, १-११ व १३-१, १-१३.

हे ११, १३ या भागांची संगीतांत तशी फारशी जरूर पडत नाही. परंतु त्यांच्या सहाय्याने पुढील हिशेब हस्तगत होतो.

चार अक्षरांच्या काळांत सात अक्षरे. ही पावणेदीनपट. (बेआड.)

„ „ „ अकरा „ ही पावणेतीनपट.

„ „ „ तेरा „ ही सवातीनपट.

दीन अक्षरांच्या काळांत सात अक्षरे. ही साडेतीनपट. (महाबेआड)

म्हणजे एका मात्रेचे १ पासून १३ भाग तर साधलेच, व त्यांत पाव-अर्धा-पाऊण हे

तर आलेच, शिवाय ११, १११, ११११, २१, २११, २१११, ३१, ३११, ३१११ या लयांगांचाहि अभ्यास झाला असें निष्पन्न होईल.

हिंमत सोडूं नये, चुकले तरी पुन्हां प्रयत्न करावा. मात्राभाग तेतोतंत वर्तवितां आल्या-शिवाय पुढें जाऊं नये; उतावलेपणानें सर्व विघडेल.

वर दिलेला क्रम परंपरागत व अनुभवसिद्ध आहे; त्याच क्रमानें जावें. एकदम ३-४-५ असें ओळीनें जाऊं नये, चूक होईल.

हा सर्व 'गद्य' अभ्यास झाला, आतां यांत स्वरनाद ठेवून स्वरगत लयांग म्हणजे 'स्वरांग' या लयमानाचा अभ्यास करावयाचा आहे.

या पुस्तकांत स्वरनादांच्या चर्चेत लक्ष घालणें उद्दिष्ट नाहीं आणि येथील संदर्भात जरूरहि नाहीं; म्हणून पुढील विधानें एकदमच करूं.

स्वरनादांचें सप्तक असतें. प्रत्येक सप्तकांत वेगळ्यावेगळ्या उंचीचे भासणारे असे बारा स्वरनाद मानिले आहेत. त्यांचीं संक्षिप्त नांवां-सा, कोमल रे, तीव्र रे, कोमल ग, तीव्र ग, कोमल म, तीव्र म, प, कोमल ध, तीव्र ध, कोमल नि, आणि तीव्र नि. तीव्र नि च्या वर तेरावा उंच नाद येतो तो मूळच्या सा शीं मिलून जाण्याजोगा असतो. या 'वरच्या' सा पार्शी सप्तक पूर्ण झालेलें असतें व त्या सा वरून पुढें दुसरें सप्तक सुरू होतें. भारतीय संगीतांत अशीं एकावर एक तीन सप्तकें संगीतोपयोगी मानिलेलीं आहेत; त्यांस खालपासून अनुक्रमें मंद्र (किंवा खर्ज - खरज), मध्य (किंवा बाज) व तार (किंवा दीप) अशीं नांवां आहेत. (तशीं सप्तकें बरींच असूं शकतात, आणि भारतीय संगीतांतहि मंद्राच्या खालीं अणुमंद्र अथवा 'लरज' व तारच्या वर अतितार किंवा तारतर हीं सप्तकें मान्य आहेत; परंतु एका संदर्भात - म्हणजे आधारनाद सा हा पक्का केल्यावर फक्त तीनच सप्तकें प्रत्यक्ष उपयोगी अशीं मानिली आहेत).^{१२}

या नादांसाठीं आपणांस लिपि हवी. आपण असें करूं कीं सारेगमपधनी हीं नांवां साधारणतः अशींच लिहावयाची. साधारणतः याचा येथें अर्थ असा कीं तो तो स्वर कोमल आहे कीं तीव्र याच्याशीं त्या ठिकाणीं कर्तव्य नाहीं, जसें 'रे' लिहित्यास कोमल अथवा तीव्र असा कोणताहि रे समजावा. आतां कोमल स्वर आपण 'ः' लिहूं, अकारान्त 'लिहूं, जसें र ग म ध न, आणि तीव्र स्वर 'दीर्घ', आकारान्त 'लिहूं. जसें रा, गा, मा, धा. ना म्हणजे तीव्र नी, न म्हणजे कोमल नि. उच्चार मात्र रे ग म ध नी असेच करावयाचे आहेत. (कोणी रे चा उच्चार रि करितात). सा व प हे कोमल-तीव्र असे मानिले जात नाहीत. पुढें, मंद्र सप्तक दाखविण्यासाठीं त्या त्या स्वराक्षराखालीं आपण एक आडवी रेषा दाखवूं जसें सा, रे हे मंद्रसप्तकांतील सा, रे, र हा मंद्र सप्तकांतील कोमल रे, गा हा अणुमंद्र (लरज) सप्तकांतील तीव्र ग, याच्याखालीं दोन आडव्या रेषा. तार सप्तकाचें चिह्न म्हणून त्या त्या स्वराक्षराच्या वर आपण तिरपी आघातरेषा दाखवूं. जसें ग' म्हणजे तार सप्तकांतील कोमल ग; गा'' म्हणजे अतितार सप्तकांतील तीव्र ग, त्यावर दोन आघातरेषा. मध्यसप्तकासाठीं खुणांची गरज नाही.^{१३}

(येथें त्या त्या स्वरांचे प्रत्यक्ष नाद कसे असतात ते स्थूलमानानें आपणांस माहीत आहे असें गृहीत धरिलें आहे. सारेगमपधनि हीं संक्षिप्त नांवें षड्ज ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत आणि निषाद या नांवांवरून आलीं आहेत हें प्रसिद्धच आहे).

वर वर्णिलेला सर्व अभ्यास आतां या स्वरनादांच्या सहाय्यानें करावयाचा आहे. म्हणजे 'चरण' ऐवजी 'सारेग' असें केवळ गद्य म्हणावयाचें नाहीं, तर एक 'सा' हा आधारनाद कायम करून त्याच्या अनुरोधानें त्या त्या उंचीचे स्वरनाद काढावयाचे आहेत. अर्थात् वरच्या अभ्यासामधील सर्व पथ्ये येथेंहि पाळावयास हवींच.

सर्व स्वरनाद सारख्याच लांबीचे उच्चारावयाचे. 'चाली' कडे लक्ष दिल्यामुलें एकादा नाद न्हस्व तर दुसरा दीर्घ असें होऊं द्यावयाचें नाहीं. कोटेंहि, कारणानें अथवा अकारण, आघात येऊं द्यावयाचा नाहीं; सा - प हा उच्चार दोरीसूतच करावयाचा, सा-प्प असा प वर जोर देऊन करावयाचा नाहीं. सर्व स्वर एक प्रमाणाच्या शक्तिनेंच उच्चारावयाचे, आवाज लहानमोठा करावयाचा नाहीं अथवा मध्येच हळुवार 'नाजुक' उच्चार करावयाचा नाहीं. आणि कोणताहि स्वरालंकार म्हणजे स्वरनादास घातलेली कशीहि सुरड या अभ्यासांत अजीबात येऊं द्यावयाची नाहीं, कंप-आंदोलन-मीड-वसीट-वगैरे सर्व तूर्त वर्ज्य मानावयाचे.

कारण ही 'संथा' आहे, येथें आपण गीत गात नाहीं. एकदां स्वरांग म्हणजे स्वराक्षरांचा लयभाग अंगवळणी पडला, आणि यापुढें येणारा तालभाग पचनी पडला, म्हणजे मग आपल्या शक्तिप्रमाणें, बुद्धिप्रमाणें—आवाजाची अनुकूलता असेल त्यानुसार कोणतेहि स्वरालंकार आपण प्रमाणशीर सुबक लयबद्धतेनें घेऊं शकूं. परंतु आतांच अलंकार, तान, आलाप, 'चाल,' वगैरे गोष्टींकडे लक्ष गेलें तर लयांग हस्तगत होणें मुष्कील पडेल. मग, योग्य मार्गदर्शन नसलें तर, आपण घेऊं त्या अलंकारांससुद्धां कांहीं भूमिका, कांहीं प्रमाण, कांहीं 'वृड' च राहणार नाहीं. एकदां लयताल हस्तगत झाल्यावर कलाविशुद्ध स्वरालंकारांनीं गीत नटविण्यास अडचणच पडणार नाहीं; (तेथें अभ्यास लागेल तो आवाजाच्या शुद्धीकरणाचा, दमळाक्रीचा, विनचूक इष्ट तो स्वरनाद काढण्याचा; आणि रागकल्पना, गीताचा अर्थभाव व स्वरभाव समजण्याचा. पण ते विषय सध्यां आपणांपुढें नाहींत).

लयांगाभ्यासाची मोडणी वर सविस्तर आलीच आहे, तेव्हां हा स्वरांगाभ्यास त्रोटकपणें लिहिला तरी बिघडणार नाहीं. १४

१. चतस्र लयांग

(द्विगुण - दोगुन, चतुर्गुण - चौगुन, अष्टगुण - आठगुन).

एका मात्रेत, म्हणजे प्रमाण मानिलेल्या काळांत, अखंडपणें—

१ स्वरनाद | सा |, | प |, | सा' |, | म |, | सा |, | गा |, | सा |, | धा |,
 | सा |, | ग |, | सा |, | ध |, | प |, | रा |, | मा |, | ना |,
 | सा |, | ध |, | र |, | सा |, | म |, | न |, | सा |

२ स्वरनाद । साप ।, । पसा' ।, । सा'प ।, । साम ।, । मसा' ।, । सासा' ।,
। साप ।, । परा ।, । राप ।, । राधा ।, । धागा ।, । गाधा ।,
। गा ना ।, । ना गा ।, । ना मा ।, । मा ना ।, । मा र ।,
। सा म ।, । म न ।, । न ग ।, । ग ध ।, । ध र ।, । र मा ।

४ स्वरनाद । सा म सा प ।, । प सा सा म ।, । प सा सा सा ।, । प सा सा ना ।, । सा प सा म ।

८ स्वरनाद । सा गा म प गा म प ना ।, । सा गा म धा ना प रा सा ।,
। साम रा प धा म प सा' ।, । ग र सा न ध न र सा ।

१६ स्वरनाद । सा रा गा मा प धा ना सा' रा' सा' ना धा प मा गा रा ।
। सा र ग म प ध न सा' र' सा' न ध प म ग र ।

२. तिस्र लयांग

(त्रिगुण - तिगुन, नवगुण - नौगुन)

एका प्रमाण ठरविलेल्या मात्रा नामक काळांत अखंडपणे —

१ स्वरनाद । सा ।

३ स्वरनाद । सागाप ।, । गापाना ।, । पनार' ।, । रामधा ।, । मधा'सा' ।
। धा सागा ।, । सागप ।, । गपन ।, । मानार' ।,
। न राम ।, । रामा धा ।, । मधासा' ।

९ स्वरनाद । सा रा गा मा पा धा ना सा' रा' ।, । ना सा' रा' धा ना सा' प धा ना ।,
। मा पा धा गा मा प रा गा मा ।, । सा रा गा ना सा रा धा ना सा ।;
। सा र ग म प ध न सा र' ।, । न सा' र' ध न सा' प ध न ।,
। म प ध ग म प र ग म ।, । सा र ग न सा र ध न सा ।;
। सा ग म ग म ध म ध न ।, । प म ग म ग र ग र सा ।

३. तृतीयांश व द्वितीयांश, (षष्ठांश, द्वादशांश)

एका प्रमाण ठरविलेल्या मात्राकाळांत अखंडपणे —

१ स्वरनाद । सा ।, । ग ।, । गा ।, । म ।, । प ।, । ध । धा ।

३ स्वरनाद । साराम ।, । नारागा ।, । गामसा ।, । नारामा । धसाग ।

६ स्वरनाद । रागापमगारा ।, । गामपगामगा ।, । सागमपगप ।,
। न धा प म प ना ।, । धा ना सा रा ग रा ।, । गा सा धा मा धा सा ।

१२ स्वरनाद । ध ना सागरासानासा धा न ध प ।, । सा'नधानधापधामप ।
। मपधनसा'रा'ग'रा'सा' ।, । सागामपगामनाधाप ।

४. द्वितीयांश व सार्धगुण (दोगुन--देढी)

एका प्रमाण ठरविलेल्या मात्राकाळांत अखंडपणे —

१ स्वरनाद । सा ।
२ स्वरनाद । धा सा ।, । ध सा ।, । म प ।, । ग म ।, । गा म ।
३ स्वरनाद । धा पा सा ।, । ध र सा ।, म धा प ।, । रा म प ।
४ स्वरनाद । मगरसा ।, । नधामप ।, । सारामप ।, । नरामामा ।
६ स्वरनाद । धा ना सागरासा ।, । सा'नापगापगा ।, ध नसारगर ।

१ चा द्विगुण २, २ चा ४, २ ची देढी ३, ४ ची ६. प्रथम १-२-३ हा क्रम घ्यावा,
मग २-४-६ क्रम; व शेवटी ओळीने १-२-३-४-६.

आतां समजा ३ ची देढी करावयाची आहे. $३ \times १॥ = ४॥$, अर्थात् जेवढ्या काळांत
३ स्वरनाद उच्चारिले तेवढ्या काळांत साडेचार स्वरनाद उच्चारावयाचे आहेत. तें सभ्यां आपल्या
कुबतीबाहेर आहे, म्हणून युक्ति अशी करावी कीं, जो ३ स्वरनादाचा (एक मात्रा हा) काळ
तो दोनदां घ्यावा. जसें । सा । ऐवजीं । सा । सा ।; आणि त्यांत प्रत्येकीं ३ मिळून एकूण ६
स्वरनाद ठेवावे, जसें । धा प सा । समप ।; आणि या एकूण काळांत ९ स्वरनाद उच्चारावे,
जसें । धा प सा रामपनधाप (हा दोन मात्रांचा काळ होय) म्हणजे यांत प्रत्येक मात्राकाळांत
४॥ स्वरनाद भरतील. हें साधिल्यावर तिनांऐवजीं एकच अखंड स्वरनाद करावा.

हीच युक्ति पुढील 'सवाई' च्या अभ्यासांत वापरावयाची आहे.

५. सवाई

सवाई म्हणजे एका मात्राकाळांत सवा स्वरनाद उच्चारिणें. यासाठीं पूर्णांकच वापरिणें
भाग पडतें. चार सवे पांच. चार स्वरनादांस जेवढा काळ देऊं तेवढ्या काळांत पांच स्वरनाद
काढावयाचे. या चारांनां प्रत्येकीं एकेक मात्रा द्यावयाची.

आतां या सवाईच्या अभ्यासावरून पाऊणपट, अडीचपट वगैरें अंगांचा अभ्यासहि
कसा करावा तें आपोआप कळेल.

एकदां अभ्यासाची मोडणी कळली, म्हणजे पांचवा भाग वगैरे कसे करावे हेंहि
अवगत होईल. ते 'घडे' येथें लिहिण्याची आतां गरज नाहीं.

हा अभ्यास हाडाहाडांत मुरण्याला फारच वेळ लागतो. वर दिलेले नमुने केवळ
म्हणण्याला सोंपे वाटतात, पण प्रथम एकाच स्वरनादाचा उच्चार करून त्या 'मात्रा' काळांत

बहुकुम असुक इतके स्वरनाद समान काळाचे उच्चारिणे हे सोपे नाही. यासाठी अभ्यास सावकाश शान्तपणे करावा, उतावीळ होऊ नये, मोजमापाकडेच मुख्य लक्ष असावे. ^{१५}

इतर थोरथोर गायकवादकांचा वर्ताव लक्षपूर्वक ऐकावा. यासंबंधीची परंपरागत पद्धत ज्याला पटतील त्याने पाळावी, ती अनुभवसिद्ध आहेत आणि त्यांमार्गे काही निश्चित विचार-योजना आहे. ती पद्धत पुढीलप्रमाणे आहेत.

अभ्यासाच्या सुरुवातीच्या अवस्थेत इतर गायनवादन ऐकूच नये. साधारण चतुर्थांश-तृतीयांश एवढा हिशेब अंगवळणी पडला की सगळे थोरांचे गायनवादन ऐकावे; पण ते ऐकतांनाहि त्यांच्या गीतांच्या सुरुवातीच्या म्हणजे स्थायीच्या (अस्ताईच्या) भागाचेच फक्त श्रवण करावे, कारण त्या भागांत त्यांनी आपल्या वर्तावाचा पाया सावकाश, एका निश्चित योजनेने, क्रमाने रचिलेला असतो. त्या श्रवणांतहि, आपण तबला-पखवाज यांमधील 'अलंकारा' कडे पाहू नये, केवळ मात्रा मोजाव्या. (या अलंकारांचे वर्णन पुढे 'प्रचलित तालव्यवहार' या भागांत येणार आहे). 'अव्यवस्थित' म्हणजे असे निश्चित विचारपूर्वक गायनवादन न करणारे जे असतील त्यांचे या अभ्यासू अवस्थेत ऐकू नये. तानवाजी, गळेबाजी, तालाशी झटापट वगैरे ऐकणे टाळावे. ऐकतांना कलावंताच्या पुढ्यांत बसू नये, इतरांशी बोलू नये, गप्पा ऐकू नयेत. जवळच पण एका बाजूला, शक्यतो समजदार मनुष्यांजवळ बसावे. मान हालवणे, टाळ्या वाजविणे, वाहवा देणे, वगैरेपासून अलिप्त रहावे. मनांतल्यामनांत हिशेब पहावा. ^{१६}

येथवर आपण सारंगम इत्यादि स्वराक्षरांच्या साहाय्याने स्वरांगाचा अभ्यास केला. आतां तीं अक्षरेहि टाकून द्यावयाची आहेत, व केवळ आकार-ओकारादि वर्ण आणि 'मुखबंध' म्हणजे तोंड बंदच ठेवून केवळ हुंकारध्वनि, यांच्या साहाय्यानेच अभ्यास करावयाचा आहे. ^{१७} त्यांतहि एकदां आकार शुद्ध असा लावला की सर्वत्र आकारच ठेवावयाचा, त्यांत ओकार-उकार येऊ द्यावयाचे नाहीत. शिवाय तो आकार वगैरे जो काही घेतला असेल, तो एकसंघ अखंड ठेवावयाचा आहे. उदाहरणार्थ, मात्रेचे चार भाग करिणे असेल तर त्यांत प्रत्येकी चतुर्थांश मात्राभागाचे जे चार स्वरनाद येणार, त्यांचा आऽऽऽऽ असा स्वच्छ उच्चारच करावयाचा, आ-आ-आ-आ असे चार तुकडेहि करावयाचे नाहीत, (याला अकारकरण म्हणतात व मुद्दाम केलेले अकारकरण हा एक अलंकार आहे. ^{१८} पण तो येथे वर्ज्य आहे); व आयायाया असे दिसकेहि द्यावयाचे नाहीत. ^{१९}

हीच शुद्ध वाणी, 'सुधवानी' ! ही सर्वास साध्य नाही. तिला नैसर्गिक अनुकूलता हवी. तरीहि प्रयत्न करावाच; म्हणजे निर्मेल स्वराचा भाव काय ते कळेल.

हे थोडे जरी साधिले तरी त्याचा फायदा फार मोठा आहे. 'नेहाभिक्रमनाशोऽस्ति, प्रत्यवायो न विद्यते.' निराश होऊ नये. 'एकः शब्दः, सम्यग्धीतः, सम्यक्प्रयुक्तः, स्वर्गे लोके कामधुग्भवति.' ^{२०}

आणि येथेच एक खटकणारा अनुभव येतो ! तो हा, कीं केवळ एकाच अखंड स्वर-नादाचे कालांशभाग केवळ मनोमन जाणून ते अखंडध्वनीतच बिनचूक ओळखणे हे अत्यंत दुष्कर आहे ! वरील अवतरणांतहि एकः शब्दः म्हटले आहे, एक 'अक्षर' नाही.

‘ गोऽऽविन्दारे गोऽऽपाळाऽ ’ यांत प्रत्येक ‘ गो ’ चे तीन समान भाग स्पष्ट दिसतात खरे, पण तेथे तसे हिस्सेकच आहेत; हिस्सेक नसले तर पुढे ‘ विन्दारे ’, ‘ पाळाऽ ’ हे शब्दभाग तुलनेसाठी आहेत; जेवढ्या लांबीचा उच्चार ‘ विन्दारे ’ चा, तेवढाच ‘ गो ’ चा हे कळते. पण अशा तुलनेसाठी साधन नसले तर? आपण ‘ ॐ ’ हेच एक अक्षर पाहू. शास्त्रांत त्याच्या मात्रा साडेतीन म्हटल्या आहेत; ^{२१} अकार, उकार, मकार हे प्रत्येकी एकेक मात्रेचे, व पुढे अर्धमात्राकाळांत तो शेवटचा मकारच कायम ठेवून टाळूकडे श्वास फेंकत ‘ भ्रमरनाद ’ करावयाचा आहे. ‘ अउमः ’ असे लिहून हे दाखवितां येईल, पण त्यांतील भाग प्रत्यक्ष साधावयाचे कसे? “ हरिःॐ ” यांत ते शक्य आहे, पण केवळ ‘ ॐ ’ चे साडेतीन भाग विनचूक कसे जाणणार? त्या मापनासाठी कांहीं साधन हवें.

जे कंठगत आवाजाचे तेंच स्वरवाद्याचे, बांसरी-अल्लूज-सनई इत्यादि सुधिर (म्हणजे सच्छिद्र), फुंक मारून वाजविण्याची जीं वाद्यें, त्यांतहि हाच प्रश्न येणार. तंतुवाद्यांत प्रकार दोन; छेड करण्याची जीं वीन-सुरबहार-सतार-सरोद वगैरे वाद्यें, त्यांत एकच ‘ तोम् ’ असा ध्वनि काढिल्यास त्या ध्वनिकालाचे अंशभाग कसे साधावयाचे? गजाची जीं सारंगी-दिलरबा-व्हायोलीन् वगैरे वाद्यें त्यांत एकच गज एकाच दिशेने फिरवून एकच स्वरनाद काढिल्यास त्याचे अंशभाग कसे? ^{२२} या अडचणी येतात, ‘ निव्वळ स्वरांगाचा अभ्यास अवघड ’ म्हटले तें यासाठी.

येथे हस्तक्रिया (कला) हीच मदतीला येते. तालक्रियेचें प्रयोजन व केवळ स्वरा-लापांतहि तिचें महत्त्व येथें दिसतें. तेव्हां आतां तालांगसाधनाकडे वळू.

टीका-टिप्पणी : ६. लयांगसाधना : स्वरांग

६. १ योगसूत्रम् १.१४.

६. २ तबलजीशी पेंच लढविणारा तोच फक्त लयदार अशी समजूत प्रचलित आहे, आणि तिला अनुसरून गायकवादकांची वर्गीकरणेहि केलीं जात आहेत. अब्दुलकरीम, गुलामअली, प्यारासाहेब, हिरानाई, विस्मिल्ला, वगैरेंपैकी कोणाचाहि लय कच्चा नव्हता, ते सर्व लयदारच होत. कुमार गंधर्व अत्यंत लयदार आहे !

६. ३ या राष्ट्रगीताची जी 'सरकारी' चाल आहे, तींतील दुसऱ्या ओळींत लयभेद आहे. | पंजाऽव | सिंधगुज | राऽतम | राऽठाऽ | अशा भाषानुसारी स्वरोच्चारां-ऐवजीं | पंऽजाऽ | बसिंऽध | गुजराऽ | तमराऽ | असें आहे; पंजाबमधील प दीर्घ केला आहे, त्यामुळे 'ब' वर आघात येतो व 'मराठा' च्या रा ऐवजीं ठा वर आघात येऊन ठा म्हत्वि होतो. याचें कारण 'वेग' येथील ग वर चरणाची शेंवटची मात्रा घेतली आहे. | पंजाऽव | सिंधगुज | राऽतम | राऽठाऽ | द्राऽविड | उऽत्कल | वंऽगऽ | - | यांत शेंवटीं एक मात्राविराम ठेवून श्वास घेतां येतो व एकूण आठ मात्रांचा चरण होतो. सरकारी चालींत श्वास घेण्याला फार अवकाश नाही.

६. ४ याचा राग परज. रामभाऊ सवाई गंधर्व यांचें हें एक आवडतें गीत होतें.

६. ५ हें गाणें नाटकाच्या शेंवटच्या भागांत आहे, तो भाग हल्लीं कित्येक वर्षे छोटला जातो म्हणून हें गाणें प्रसिद्ध नाही. परंतु पंढरपूरकरबोवा, कृष्णराव गोरे, (केशव-राव भोंसले असें ऐकितों), पेंढारकर, हे छान म्हणत.

६. ६ राग विहाग.

६. ७ राग बागेश्री. एकाकालीं मास्तर कृष्णरावांच्या या चालीनें खूप लोकरंजन केलें.

६. ८ रांग शुद्धमळार. विद्याधरीबाई व सिद्धेश्वरीबाईचें ऐकिलें.

६. ९ राग लंकादहन सारंग. गुं वागलकोटकर, लखोबा मिडे, फैयाझखां, विलायतहुसेन, यांचें ऐकिलें.

६. १० 'धुमकिट' वर आघात देण्याची प्रवृत्ति होईल, म्हणून दिमकिट हा चोल ठेविला आहे.

६. ११ 'दोन ओठांमध्ये उभी सुई धरून उच्चार करावा; सुई ओठांस टोंचतां कामां नये' असा एक तोडगा सांगितला जातो, परंतु तसें प्रत्यक्ष कोणी केल्याचें ऐकिलें पाहिलें नाही. या तोडग्यानुसारच धुम, धुंगा इत्यादि उकारयुक्त पाटाभरें वर्ज्य आहेत असें काहींजण (उदाहरणार्थ किशनमदाराज) मानितात, त्यांत तथ्य वाटत नाही.

ल.ता.वि. ८

६. १२ एकमुखी, म्हणजे ज्याला इंग्रजीत मोनोफोनिक् म्हणतात त्या गाण्यांत एकच स्वरध्वनिमालिका असते व तालाची साथ तिच्या जोडीनेच जाते; आपलें बहुतांश गायन-वादन असेच आहे, क्वचित् स्वरांची साथ वेगळ्या स्वरमालिकेची होते, तेव्हांचा प्रकार तो होमोफोनिक्, या दोन्ही प्रकारांमध्ये स्वरक्षेत्र तीन सप्तकांहून अधिक क्षेत्रांत रंजक होत नाही, (हल्ली कोठेकोठे फिड्ल, क्लॅरिनेट् वगैरेंच्या कर्णभेदक आवाजाची साथ, रुंद गळ्याच्या गायकाचरोबर घेतलेली दिसते; गायकाच्या तारबद्धजामध्ये वाद्याचा आधार-स्वर असतो, येथें एकूण सप्तकें तीनांहून अधिक होतात, पण ही साथ प्रस्तुत लेखकास तरी कर्णकटु वाटते, बालगंधर्वांचीं बहुतेक गीतें सारंगी व ओर्गन् यांच्या साथीचीं आहेत, व उतारवयांतील कांहीं गीतें रेडिओनें फिड्ल-फ्लूट-क्लॅरिनेट यांच्या साथीचीं घेतलीं आहेत; त्यांतील फरक पहावा. 'तीन सप्तकांहून अधिक-साडेतीन, चार-सप्तकांत गाणारे' म्हणून कोणाचीं नांवे घेतलीं जातात, त्यांपैकीं अब्दुल करीम, गुलामअली, ओंकारनाथ व विष्णु दिगंबर यांस प्रस्तुत लेखकानें ऐकिलें आहे. या कोणांचेहि क्षेत्र तीनांहून अधिक सप्तकांचें खचितच नाही, असें तो ठामपणें सांगू शकतो, खर्ज सा पासून टीपेच्या वरच्या सप्तकाचा सा म्हणजे तीन सप्तकें,) येथें तीव्र-कोमल ही परिभाषा वापरिली आहे आणि सप्तकांत एकूण वेगळे स्वरनाद बारा मानिले आहेत; 'शुद्ध' स्वर हा शब्दच नाही व स्वर सातांहून अधिक आहेत; हे कित्येकांस चुकीचें वाटेल म्हणून पुढीं समर्थन आवश्यक वाटतें:

या पुस्तकांत स्वरश्रुतिविचार नाही, तो विषय विस्तारानेंच हाताळावयास हवा व 'स्वरागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकांत तो येईल, येथें फक्त स्वरांग सांगितलें आहे; म्हणून उपपत्ति नाही.

एकमेकांपासून सूक्ष्म अंतरावरचे स्वरनाद व त्यांचीं स्थाने निश्चित करण्याचा आटापिटा करणारे 'श्रुतिपंडित' बरेच झाले व पुढेहि होत राहणार अशी स्पष्ट चिह्ने आहेत, असे नाद गायनवादनांत येतात पण ते ओळीनें घेतले जात नाहीत व 'खडे' स्वरनाद असे लावले जात नाहीत. एकदां जो कोणता स्थिरस्वरनाद घेतला असेल तो वर्तावाच्या संदर्भात सूक्ष्मप्रमाणानें खालींवर होतो व त्यांत मौजहि असते, पण अशा सूक्ष्मांतराच्या फरकानें स्वर वेगळा झाला असें म्हणण्याचा प्रघात नाही व नव्हता. ('अस्य तु प्रयोगसौक्ष्म्यात्कैशिकीमिति द्वितीयं नाम निष्पद्यते । कलत्वाच्च काकलीसंज्ञो भवति, विकृतत्वाच्च नशः आतोपदेशाच्च सप्तम्योनान्यो निषादवानेव । यथा हि पण्णां रसानामन्यतमः श्वारसञ्जितस्तथा निषादः काकलीसंज्ञो गंधारश्चान्तरसंज्ञो भवति । ' नाट्यशास्त्रम् २८, ३४-३५.) तेव्हां ही सूक्ष्म अंतरे वापरिलीं जातात तरी परिभाषेच्या दृष्टिनें स्वर हे थोडे मोजकेच, असा निष्कर्ष आहे, ते स्वर प्राचीनकाळापासून सात मानिले, येथें स्वर याचा अर्थ, आधारस्वरनाद कायम केल्यावर त्याच्यावर अमुक निश्चित उंचीचा स्वरनाद असा आहे, प्राचीनकाळां वीणेच्या तारा निश्चित प्रमाणानें दिल्या करण्याच्या, अथवा पडदे निश्चित हिशोबानें मागेपुढें सरकाविण्याचा, प्रघात होता; अर्थात् त्यामुळे अमुक एक स्वरनाद आपल्या ठरलेल्या उंचीपासून कमी अथवा अधिक अशा स्पष्ट जाणवेल इतक्या फरकाच्या, उंचीवर बोळें लागला, म्हणजे त्याचा स्वरनाद निश्चित बदलला म्हणून त्याला

वेगळें स्वरत्व आलें; अथवा, तो स्वरनाद मूळचाच जरी असला तरी त्याच्या खालच्या स्वराची तार (अथवा पडदा) बदलल्यामुळें त्याचें त्या खालच्या स्वरनादापासूनचें अंतर जाणवेल इतक्या निश्चित प्रमाणानें कमीअधिक झालें म्हणून वेगळें स्वरत्व आलें, ही भाषा असे. पण आतां हा प्रघात नाही, पडदे सरकाविण्याचा व्यवहार नाही तर प्रत्येक इष्ट स्वरनादाला वेगवेगळा पडदा पक्का बांधिलेला असतो. आणि एका सतकांत असे बारा पडदे, म्हणजे बारा वेगवेगळे स्वरनाद, मानिले आहेत. तेव्हां हल्लींच्या व्यवहाराच्या दृष्टिनें स्वर आपल्या स्थानाहून चढला, उतरला-विकृत झाला-असें म्हणण्यांत कांहींच विशेष नाही; कारण स्थानेच बारा मानिलीं असें झालें आहे. (सूक्ष्म प्रमाणाच्या चढउताराचा खुलासा वर आलाच). खरें पाहतां आतां बारा वेगवेगळीं स्वरनामें करण्याची आवश्यकता आहे ! या कारणांमुळें प्रस्तुत लेखक सतकांत स्वर बारा मानितो, सात नव्हेत. व्यवहारा-नुसार व्याकरण करावें, व्याकरणानुसार व्यवहार होत नसेलच तर जुनें व्याकरणच कवटाळून त्यांत नवा, अगदीं वेगळा व्यवहार कसातरी बसविणें विसंगत होय, ही दृष्टि यामागें आहे.

‘शुद्ध’ स्वर हा शब्दप्रयोग लेखक मानित नाही तें यासाठींच. नाट्यशास्त्रम् व दक्षिणम् यांत शुद्ध-अशुद्ध स्वरभेद नाहीच; मूर्च्छनांना व जातींना शुद्ध व विकृत असें वर्गीकरण लागू आहे व तें कोणता ग्राम-कोणतें सप्तक, प्रमुख स्वर कोणते, कोटून सुरुवात, कोठें शेवट, मार्ग कोणता, उच्चारणाचा प्रकार (गीति) कसा, भावनिमित्तिचा रोंख (वृत्ति) व त्यासाठीं आचारिलेली तऱ्हा (रीति) कोणती, यांवर आधारिलेंलें आहे. शुद्ध व विकृत हें वर्गीकरण स्वरांस लागू झालें तें बृहद्देशीपासून, व संगीतरत्नाकरानें तें कायम केलें (प्रथमः स्वरगताध्यायः, तृतीयप्रकरणम्, ३९-४६). आणि त्यामध्ये, मूळ ठरविलेल्या स्वरनादाची उंची बदलणें हा एक विकृतिप्रकार व आधींच्या स्वरनादाची उंची कमीअधिक झाल्याकारणानें ह्या दोन स्वरनादांमधील अंतर बदलणें हा दुसरा विकृतिप्रकार असें मानून एकूण बारा विकृति मानिल्या. त्यांपैकीं दुसऱ्या प्रकाराच्या ज्या विकृति पांच होत्या त्या स्वरमेलकलानिधिच्या काळापासून नगण्य ठरल्या व सात विकृति आणि सात मूळ स्वर ठरले. यांत कांहीं परस्पर अंतरें सूक्ष्म निघाशीं तींहि पुढें वर्च्य मानिलीं जाऊन सात मूळ स्वर व पांचच विकृति ठरून वेगवेगळे स्वरनाद बारा केले गेले. यांत ‘मूळ ठरविलेले’ ते शुद्ध स्वर. पण ते कोणते याबद्दल मतभेद आहेत. तरीहि, ग आणि नि हे शुद्ध अवस्थेंतील म्हणजे आज आपण ज्यांस कोमल म्हणतो तेच, यांत मतभेद नाही. शुद्ध ग तो आजचा कोमल म अशी कल्पना, श्री. आचरेकर यांनीं मांडिली. त्यांसच ‘वाट पुसतु’ प्राचीन सा तो आज म वगैरे कल्पना मांडिल्या जात आहेत. त्याची चिकित्सा येथें नको, ती ‘स्वरागविचार’ या पुस्तकांत करूं. येथें एवढेंच सांगितलेलें पुरें कीं कांहीं मनाशीं ठरविलेले सिद्धांत-निष्कर्ष, प्राचीन ग्रंथांशीं जुळते करून घेण्यासाठीं मानिलेल्या या कल्पना होत.) तेव्हां कोमळ ग ला, कोमळ म ला, कोमळ नि ला शुद्ध म्हणविं लागेल, व तसें रामनाथ-सोमनाथ-अहोबल-दामोदर-मकरंदकार ‘नारद’-वैकटेश्वर यांनीं केलेलें स्पष्ट ग्रंथगतच आहे; त्यांत मतभेदास जागाच नाही. पण हल्लीं तीव्र ग, तीव्र नि हे कोणी शुद्ध मानितात; तेव्हां त्यांत परंपरा पालित्री असें होत नाही.

बरे, 'शुद्ध' व 'विकृत' या कल्पनेसच आतां जागा नाही कारण सुट्टेच बारा नाद मानितात. मग शुद्ध हा प्रयोग हवाच कशाळा ? जर कोमल-तीव्र यानुसार निर्वाह व्यवस्थित आणि निःसंदेह होतो, तर कोमल, शुद्ध, आणि (मध्यमासाठी) तीव्र हे प्रकार हवेत कशाळा ? हा लेखकाचा भावार्थ आहे.

दुसरे असे की कोमलतीव्र ही भाषा जुनीच आहे, नवी नाही. प्रस्तुत लेखकाला जे जे परंपरेचे भाषकवादक माहीत होते ते सर्व तीव्र कोमल (किंवा चढी-उतरी) हीच भाषा वापरीत. तीव्र ग-नि हे 'शुद्ध' असे ग्रंथांत सांपडते ते प्रथम मौलबक्ष सीरीजमध्ये. पुढे पळस्करांनी ते अंगिकारिले. विष्णुशर्मा (भातखंडे) यांच्या पहिल्या भागाच्या सुरुवातीस स्पष्टच आहे की तेहि कोमल-तीव्र हीच भाषा करीत, परंतु प्रथमदत्तक (आदिसत्तक) सांगणें, तें शुद्धसत्तक म्हणणें व म्हणून त्यांतील स्वरांस शुद्धस्वर म्हणणें ही अनावश्यक क्रिया करितांना त्यांना सहजगत्याच तीव्र रे ग ध नि यांस उत्तरेकडे शुद्ध म्हणतात, पण दक्षिणेकडे वेगळा प्रघात आहे वगैरे लिहून, तीव्र शब्द, आधीं योजिलेला, क्रमाक्रमानें गाळून, 'शुद्ध' शब्दाकडे यावें लागले आहे. अजूनहि कांहींजण तीव्र रेगधनि यांस 'शुद्ध' म्हणतात तर कांहींजण तीव्रच म्हणतात, व तीव्र म्हटले तर भावार्थ काय तें इतरांस समजतेंहि.

म्हणून लेखक केवळ कोमलतीव्र हीच, रुढिलाहि संमत अशी, भाषा वापरितो. (सूक्ष्मांतरानुसार अतिकोमल, तीव्रतर, मृदुतीव्र वगैरे प्रयोग हवे तर करावे, पण सामान्यतः त्यांची गरज नसते).

६. १३ जलद लिहिण्याची-छापण्याची, तें तपासण्याची, व वाचण्याची सोय या लिपिमध्ये पाहिली आहे, व तसा (छपाई सोडून इतर) अनुभव घेतला आहे. ही लिपि म्हणजे प्रचलित लिपिमधीलच कांहीं अनावश्यक भाग गाळून केलेली लिपि आहे. तिला थोडा परंपराधारहि आहे. मा, गा असे प्राचीन ग्रंथांतहि आढळते. (मात्र तेथें ग-गा यांतील फरक काय तें कळत नाही). 'कल्पनासंगीत' या पुस्तकांत गोविंदराव टेंबे यांनी तीव्र स्वर दीर्घ व कोमल म्हस्व लिहिणें पसंत केलें. उर्दूमध्ये पायमोडकें चिह्न अथवा अक्षरा-खाली टिब देणें शक्य नाही म्हणून भातखंड्यांचे मित्र नवाबलीखां चौवरी (सय्यद) यांनी आपल्या 'मुआरिफ-उन्-नगमात्' मध्ये असा पायंडा पाडिला की तीव्र स्वरांसाठीं अकार-आकार (अलिफ्) व कोमलस्वरांसाठीं इकार (ये) योजावा. येथें अकार-युक्त (म्हस्व) अक्षरें कोमलस्वर दाखवितात व आकारयुक्त (दीर्घ) अक्षरें तीव्रस्वर दाखवितात. पायमोडकें चिह्न, वेळांटी, रेफ वगैरे लिहिण्यास लागणारा वेळ वांचतो. खालीवरचीं सप्तकदर्शक चिह्ने रेखांचीं आहेत, टिबांचीं नाहीत, कारण लिहितांना टिबाची रेखच होते व एकादेवेळीं टिब नीट उठत नाही. आतां हीं टिबें, वेळांठ्या, रेफ, मात्रा वगैरे चिह्ने इतर (स्वरांलंकार वगैरे दाखविण्याच्या) कार्यां येतील हाहि एक फायदा.

उच्चार अर्थात् रे (अथवा रि) गमपधनिसा असेच करावयाचे, जेथें कोमलतीव्र सांगणें नसेल तेथें सारेगमपधनिसा हीं अक्षरेंच वापरावयाची.

६. १४ हा अभ्यास अनुभवसिद्ध व परंपरागत आहे. त्यांत सारेगम हीं नेहमीं ऐकूं येणारी 'ओळीची' तऱ्हा नाहीं, तर जे जे स्वरसंबंध काहीं अंगभूत गुणांनी अधिक श्रेष्ठ मानिले आहेत व जे गायनवादानांत नेहमीं प्रयुक्त होतात, तेच आहेत. हे पाठ 'म्हणून' पाहिल्यासच त्यांतील गोडी व मर्म कळेल, अर्थात् येथें केवळ नमुने आहेत, रीत दाखविली आहे. त्यांतील तत्त्व असें कीं कोणत्याहि स्वरनादास 'सा' मानिलें तर त्याचा तारस्वर (सा') हा त्यांत पूर्ण मिसळूनच जातो, ससा' हीं एकाच स्वराचीं दोन रूपें. पण त्या 'सा' च्या वरखालीं जे कोमल म (म) व प हे स्वर आहेत ते त्याच्याशीं उत्तम ध्वनिसंगत - म्हणजे 'संवाद' - करितात; एवढेंच कीं प सा, म सा, सा प, सा म इत्यादि अंतरे मोठीं पडतात. तीव्र ग हा जो स्वर आहे त्याचाहि सा शीं संबंध मोठा गोड होतो. त्याचप्रमाणें सा - कोमल ग ही जोडीहि कर्णमधुर मानिली आहे. पण येथें कोमल ग लाच जर सा मानिलें तर 'सा' ला खालचा तीव्र ध मानावें लागेल, सा-ग चें रूपांतर धा-सा असें होईल; तद्वतच सा-तीव्र ग चें रूपांतर ध-सा होईल, वगैरे. आतां, साच्या सापेक्ष जे खालचा तीव्र नि किंवा वरचा कोमल रे हे स्वर आहेत तेहि सावकाश घेतल्यास साच्या मार्गोपुढें रंजकत्व निर्माण करितात, आणि सा-प या संबंधास पंचमभाव, सा-म याला मध्यमभाव, सा-गा याला अंतरभाव, सा-ग याला साधारणभाव, आणि ना सा, सा र याला निकटभाव म्हणूं. (अंतरभाव, साधारणभाव हीं नांवें ऐतिहासिक कारणांवरून योजिलीं आहेत). तर स्वरांचे परस्पररंजक मांडिलेले संबंध पुढील कोष्टकानुसार होतात, (आणि त्यांचा एक खंडमेरुहि करितां येतो. सागप, सागाप, इत्यादि या 'मातृका' होतात).

स्वरनामचिह्न	पंचमभावी	मध्यमभावी	अंतरभावी	साधारणभावी	निकटभावी
१ सा	प	म	गाV	गA	नाV, रा
२ रा	धA	मा	म	[गा]	सा
३ रा	धा	प	माV	[म]	गA
४ गA	नA	धA	प	[मा]	रा
५ गाV	नाV	धाV	[ध]	प	म
६ म (म)	सा' (सा)	न (न)	धाV (धाV)	धA (धA)	गाV (गाV)
७ माV (माV)	रा'V (रV)	नाV (नाV)	[न (न)]	धा (धा)	[प (प)]
८ प (प)	रा' (रा)	सा' (सा)	नाV (नाV)	नA (नA)	ध (ध)
९ धA	गA	राA	सा'	ना	प
१० धा	गा	रा	रV	[सा]	न
११ नA	[म]	गA	रा	[राA]	धा, ना
१२ ना	मा	गा	ग	रा	सा,

येथे कांहीं चौकोनी कंस व कांहीं Λ, V अशीं, वरची खालची दिशा दाखविणारीं बाणचिह्ने आहेत. तीं स्थूलविचारांत दुर्लक्षिलीं तरी चालतात; तीं सूक्ष्मस्वरविचारासाठीं आहेत. ज्याची स्वरसंवेदना ठाकठीक आहे त्याला या चिह्नांची गरज नाही, त्याचा वर्ताव यथास्थित असा निसर्गतःच होतो. पण जिज्ञासूसाठीं पुढील स्पष्टीकरण देतो.

षड्जस्थापनेनंतर पंचम व कोमल मध्यम या स्वरनादांची निश्चिति विनचूक व निःसंदेह होऊ शकते. (तारेवर हे नाद 'तंतोतंत' लाविण्याचे आवाखेहि आहेत). म्हणून कोमल मध्यम ते पंचम हे अंतरहि अगदीं निश्चित ठरते. अशा अंतरावरील स्वरास पूर्वी 'पूर्ण' स्वर म्हणत, कारण याहून अधिक अंतरावरील 'ध्वनिवैलक्षण्य' झालें कीं स्वराचें नांवच बदललें. पंचमास तीव्रत्व, कोमलत्व, हल्लीं नाही; कोमल मध्यम ते पंचम यांमधील सर्व स्वरनाद ते षड्जानुरोधानें शर्व, तीव्र अथवा कोमल, मध्यमच. पण हे पूर्णांतर ओलांडिलें कीं जे वरचे नाद मिळतील ते वैवताचे प्रकार, खालचे मिळतील ते गांधाराचे, नांवच वेगळीं होतात; म, प हीं नांवें राहत नाहींत. — हे निश्चित तंतोतंत अंतर साच्या पुढें आल्यास मिळणारा स्वरनाद तो तीव्र रे (रा); त्यापुढें तीव्र ग (गा), त्यापुढें तीव्र म (मा). पपुढें पूर्णांतरानें तीव्र ध (धा), त्यापुढें तीव्र नि (ना). यांत मा-प व ना-सा हीं अंतरें 'निकटभावा'चीं आहेत; मा वरून सावकाश घसीटीनें प वर जाणें गोड वाटतें व तसेंच 'ना सा' चें. परंतु तीव्र गांधाराचाच एक प्रकार असा आहे कीं त्याचा सा शीं फार दृढ मिलाफ होतो. ('तंतो-न्याचा गांधार' म्हणून हा प्रसिद्ध आहे). तसा मिलाफ वरील गा चा होत नाहीं. हा गांधार, वरील 'गा' च्या किंचित् खालीं असतो; इतका कीं त्याला वेगळें नांव देतां येत नाहीं. फरक तर जाणवतो, पण इतपतच जाणवतो कीं द्रुतलयांत तो संभाळणें कठिण होतें. या 'गोड' गांधाराला गाV असें चिह्न केले आहे. अर्थात् या गाV च्या अनुषंगानें राIV, माIV, धाIV, नाV असे सूक्ष्मफरकानें रामाधाना यांच्या खालीं असलेले स्वरनाद मिळतात. (हल्लीं गाV, माIV, नाIV हे वापरण्यावर कटाक्ष असतो; प्राचीन काळीं गाV ला महत्त्व दिलें जाई याला ग्रंथधार स्पष्ट निर्विवाद असा नाहीं). गाV, धाV, नाV, हे साच्या अनुषंगानें गोड लागतात. पण गा, धा, ना, हेहि स्वर गीतवर्तावांत येतातच; अमुक एक स्वरनादच नेहमीं ठोकळेबाजपणें लागत नाहीं, संदर्भानुसार तो गाV, गा वगैरे असा हालतो. म्हणूनच 'श्रुति स्थिर नसतात, हालत्या असतात,' इष्ट ती श्रुति त्या त्या ठिकाणीं गायनांत उभटते ' वगैरे उद्गार थोरांनीं काढिले आहेत. असो. कोमल स्वरांचेहि असेंच आहे. म च्या खालीं पूर्णान्तरानें ग व त्याखालीं पूर्णान्तरानें र; (तार) सा च्या खालीं पूर्णान्तरानें न व त्याखालीं पूर्णान्तरानें ध. येथें सार, पध हीं अंतरें फार लहान होतात व तीं मापें, नासा', गाम यांच्याएवढीं असतात. पण या र ला जर सा मानिलें तर त्याचा 'गोड गांधार' तंतोतंत म होत नाहीं; म हा 'गोड गांधार' व्हावा तर र हा नाद सूक्ष्मान्तरानें चढवावा लागतो. तो र Λ असा लिहिला आहे. त्याचप्रकारें ग Λ , माIV (मा हून जरा कमी), ध Λ , न Λ असे स्वरहि मिळतात. हे सर्व कोमलच आहेत. हल्लींच्या प्रघातानुसार र Λ , ग Λ , मा Λ , ध Λ , न Λ , हे अधिक वापरिले जातात. (र, ग, ध, न यांस कोणी अतिकोमल म्हणतात व रा गा मा

धा ना यांस तीव्रतर म्हणतात. कोणी गा^V मा^V वा^V ना^V यांस शुद्ध व गा मा धा ना यांस तीव्र म्हणतात). तेव्हा एकूण सा; रा; रा^V रा; ग, ग^A; गा^V, गा; म; मा^V, मा; प; ध, ध^A; वा^V, धा; न, न^A; ना^V, ना हे एकवीस नाद आज प्रत्यक्ष दिसतात. संदर्भा-नुसार म, प हेहि किंचित् स्थानभ्रष्ट होतात, आणि क्वित्प्रसंगी या एकवीसांच्या अथले-मथले नादहि क्षणभर निवून जातात; त्यांचे मौन आहे.

असा वरील कोष्टकाचा खुलासा आहे. त्यात जे स्वर चौकोनी कंसांत दाखविले आहेत, ते यथास्थित त्या त्या भावाचे होण्यासाठी प्रथमच्या रांकेंत जो स्वर लिहिला तो स्वतःच जरा खालीवर करावा लागतो, उदाहरणार्थ रा हा प्रचारांत असलेला कोमल रे, जो भैरवी वगैरे रागांत स्पष्ट सांपडतो तो, आधारदाखल घेतला तर त्याचा साधारणभावी स्वर, म्हणजे 'रा' हाच सा मानित्यास त्याचा होणारा कोमल गांधार, हा मूळ 'सा' च्या तुलनेने (मूलचा) गा हा तीव्र गांधार होत नाही, तर त्याच्याहि वर जातो; तो 'गा' होण्यासाठी रा हाच नाद उतरवून र करावा लागतो, आणि तो गोड गांधाररूप व्हावा तर र या कोमल (अतिकोमल) नादाला शिवाय आणखी खाली उतरावे लागते.

या वर्णनाचा विस्तार नको, तूर्त आपण पुस्तकातील पाठांचे धोरण व कारण यांचे समर्थन पाहूत आहोत एवढेच.

६. १५ हा अभ्यास वरवर पाहता वाटतो तेवढा सोपा नाही; व त्याबद्दल बऱ्याच लोकांच्या कल्पनाहि विचित्र असतात. याचें एक उदाहरण दिलें म्हणजे मुद्दा स्पष्ट होईल, विलावल नांवाच्या एका रागांत तीनतालामध्ये एक तान येते व तिच्या शेवटी जो 'गा' हा तीव्र गांधार येतो त्यावर सम पडून पुढचें आवर्तन सुरू होतें; या तानेंत एकेका मात्राकाळाचे चारचार भाग पाडून त्या पावमात्रेच्या काळांत एकेक स्वरनाद घेतला जातो. ती तान अशी— (९ व्या मात्रेपासून सुरुवात):

४ ४ ४ ४ ४
 । ना सा' गा' रा' । सा' रा' सा' ना । धा ना धा प । म गा रा गा) (पम गा रा ।
 १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०

४ ४ ४ ४ ४
 । ग म गा रा । सा ना धा ना । रा गा मा गा ॥ गाऽ...
 १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०

[अथवा $\begin{smallmatrix} 8 \\ | \\ 9 \end{smallmatrix}$ रा गा माऽ $\begin{smallmatrix} 11 \\ + \\ 9 \end{smallmatrix}$ गा...]

आतां हीच तान, प्रत्येक मात्रेचे तीन भाग पाडून त्या प्रत्येक तृतीयांश मात्रेत एकैक स्वरनाद ठेवून करितां येते व तिच्या परिणाम वेगळा होतो. 'गा' वर सम पडण्यासाठीं तानेची सुरुवात तीनतालाच्या ७ व्या मात्रेपासून करावी लागते. तो प्रकार असा.

३ ३ ३ ३ ३ ३ ३
 । ना सा' गा' । रा' सा' ना) (धा ना धा । प म गा । रा गा प । म रा रा)
 १७ ८ ९ १० ११ १२
 ३ ३ ३ ३
 (गा म गा । रा सा ना रा । धा ना रा । गा म गा ॥
 १३ १४ १५ १६ १७

[अथवा ^३ गा मऽ ॥ गा...]
१६ ± १

असा लयांगभेद उलगावून दाखवीत असतां कित्येक संगीतपदवीधरांनीं प्रस्तुत लेखकास सांगितलें कीं तुम्हीं आतां तीच तान दादरा तालांत वाजवीत आहांत. ताल बदलला नाही, तीनतालच ठेविला, फक्त उठानाची जागा (तोंड) बदलली—सातध्या मात्रेवर घेतली—आणि लयांग चतस्र होतें तें तिस्र केलें, हें त्यांस लवकर पटेचना. तेव्हां तबल्यावर तीनतालाचा ठेका घेऊन हें गाऊन वाजवून दाखवावें लागलें. हा व असा अनुभव लेखकास अनेकवार आला आहे. (मात्रा म्हणजे धा हा आवाज व त्याचा क्षण ही कल्पना रुढ असल्याचा हा परिणाम). मात्रेचे एकदां चार भाग करणें व लय न बदलतां (मात्राकाल कायम ठेवूनच) तीन भाग करणें हा प्रकार हल्लीं जाणीवेंत आहे असें दिसत नाही. तसे भाग करण्यास सांगितलें तर चार भाग व तीन स्वरनाद असा प्रकार केला जातो. उदाहरणार्थ; सारंग, रैगम, गमप, मपध, पधनी, धनिसा' हा पलटा खरें पाहतां तिस्र अंगांचा आहे, मात्रेचे तीन भाग हवेत.

^३ | सारंग | ^३ रैगम | ^३ गमप | ^३ मपध | ^३ पधनी | ^३ धनिसा' |.

पण तो चतस्र अंगांचा केला जातो, प्रत्येक मात्रेचा तिसरा नाद लांबतो.

^४ | सारंगऽ | ^४ रैगमऽ | ^४ गमपऽ | ^४ मपधऽ | ^४ पधनिऽ | ^४ धनिसा'ऽ |.

आणि यांत असा तिसरा नाद न लांबवितां एकेका मात्रेंत तीनतीनच नाद ठेवा असें सांगितलें तर तसें करितांना | सारंगऽ | एवढ्या काळांत | सारंग | हे तीन नाद घेतले जात नाहीत, तर मात्राकाळच बदलतात. | सारंगऽ | ही मात्रा $\frac{३}{४} \times ४$ अशी आहे, तीच $\frac{३}{४} \times ३$ अशी करावयाची आहे हें लक्षांत न घेतां, $\frac{३}{४} \times ३$ यालाच, मुळमात्रेच्या पाउण-पदीसच, एक मात्रा समजले जातें. स्वरांग म्हणजे काय याची कल्पनाच नसल्याचें हे लक्षण आहे. म्हणून हा अभ्यास लक्षपूर्वक करावा लागतो. यांत धाई उपयोगाची नाही.

पहिल्या दिवशीं, उत्साह कितीहि असला तरी, एकच पाठ घ्यावा. दुसऱ्या दिवशी एकदम दुसरा पाठ न घेतां पहिला घेऊन दुसरा करावा. तिसऱ्या दिवशी पहिला व दुसरा घेऊन मग तिसरा करावा. अशा पद्धतिनें, कितीहि प्रगति झाली तरी, प्रथमपासूनचे पाठ म्हणावे. तें सोंपें व पक्कें होतें. (याला इंग्रजींत क्युम्युलेटिव्ह मेथड म्हणतात व ती फार परिणामकारक आहे).

६. १६ कित्येक वर्षांपूर्वी (नवकी वर्ष आठवत नाही) विविधज्ञानविस्तार मासिकांत 'गाणें कसें ऐकावें' या नांवाचा मंगेशराव तेलंगांचा लेख आला होता. त्यांत त्या जाणकार संगीतज्ञानें हेंच सांगितलें होतें. प्रस्तुत लेखकानें संगीतविषयावर लेख असा पहिला वाचलेला तोच. तो आजहि उपयुक्त आहे.

६. १७ मुखबंधानें स्वरनादांत स्पष्टता येते, दमसाव वाढतो, गमक साध्य होतें. 'अलादियाखाचें' वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांच्या घराण्याची मुखबंदी तान' असें केशवराव भोळे लिहितात, व अशा प्रकारांची शामराव कुलकर्णी हे चेष्टा करितात. या दोन्ही वर्णनांत तथ्य नाही; करून पहावें म्हणजे समजेल.

६. १८ बालकृष्णबोवा इचलकरंजीकरांचें अकारकरण फार चांगलें, व त्याचेंच अनुकरण विष्णु दिगंबर करीत, असें ऐकिलें आहे, पण स्मरण नाही. मात्र बालकृष्णबोवांचे शिष्य वामनराव चाफेकर यांचें अकारकरण स्मरणांत आहे; तें चांगलें वाटे. अकारकरणा-तूनच जिला 'नकरी तान' म्हणतात ती होते. ती नांवाप्रमाणें तुच्छ नव्हे. मात्र अलिबाफस्तूपैकीं आपिकअलीखां यांचें गाणें ऐकिलें होतें, तें सर्वच असह्य असें 'नकरी' गाणें वाटलें.

६. १९ हा प्रकार वझेबुवांचा असे. तो त्यांचा दोपच खास. अनुकरणीय नव्हे. अनुकरणीय असे इतर शेंकडों गुण त्यांच्या गायनांत होते.

६. २० पहिलें अवतरण अर्थातच भगवद्गीतेंतील आहे. दुसरें शतपथब्राह्मणांतील.

६. २१ 'प्रणववाद' नांवाचा तीन भागांचा इंग्रजी ग्रंथ आहे, त्यांत या साडेतीन मात्रांची चिकित्सा आहे. त्याचे लेखक गंगानाथ झा असावे असें वाटतें पण नक्की आठवत नाही.

६. २२ सारंगीच्या परंपरागत शिक्षणांत या गजक्रियेचें महत्त्व पाळलें जातें व गजाच्या फिरतीनुसार लयांग दाखवितात. इतकेंच नव्हे तर बोल काढण्यांत गजाचाच भाग अधिक असतो, बोटांचा त्यामानानें कमी. दिल्ल्या, फिड्ल वगैरेंमध्ये काय करितात तें माहीत नाही. पाश्चिमात्य देशांत मात्र व्हायोलिन्, व्हियोल् इत्यादि वाद्यांमध्ये, गजाच्या एकाच दिशेच्या एका चालींत एक, दोन, तीन, चार, इत्यादि समान कालाचे स्वरनाद काढणें हा शिक्षणाचा महत्त्वाचा भाग मानितात.

७. लयांगसाधन : तालांग

‘पक्का लयदारपणा’ येण्यासाठी, निदान त्या मार्गाने जाण्यासाठी तरी, तालक्रियेची आवश्यकता सांगितली. टाळी देण्याच्या काळाचे, म्हणजे लघुचे, नियमित प्रमाण ठरवून टाकिले. टाळीक्रियेची हालचाल विशिष्ट नियमांनुसार प्रमाणबद्ध अशी केली, तर अशा हालचाली एका प्रमाण लघुमध्ये २, ३, ४, ५, ६, ७, ८ वगैरे ठेवितां येतील; आणि एका टाळीकालांत समजा दोन अक्षरोच्चार असले तर या भागांस अक्षरकालाच्या प्रमाणांत १, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$ वगैरे म्हणावे लागेल, तीन अक्षरे असल्यास त्यांसच $\frac{३}{४}$, १, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$ वगैरे म्हणावे लागेल, आणि अशा तऱ्हेने, १, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, ... $\frac{३}{४}$, १, $\frac{१}{२}$ वगैरे लघुभाग म्हणजे टाळी-कालाचे भाग मोजितां येतील. (येथे एक लघु नांवाचा टाळीकाल = ४ अक्षरकाल ही जुनी कल्पना बाजूला सारिली गेली). पण असे निश्चित समान भाग कसे करावयाचे ? ते तर त्या त्या विवक्षित नियमित हालचालीनुसारच होणार, म्हणजे हस्तक्रियेनुसारच ठरणार. ती क्रिया म्हणजेच प्राचीनकाळाच्या ‘कला,’ कलांचे महत्त्व आहे ते असे.

ही ‘कला’ नामक संशब्द-निःशब्द क्रिया बरीचशी प्राचीनरूपांत, थोडाफार बदल झालेली अशी, द्राविडप्रांतांत म्हणजे आंध्र-तमीळनाडू-कर्नाटक आणि केरळ या भागांत, आज-सुद्धां सर्रास चालू आहे. ऊर्वरित हिंदुस्तान-पाकिस्तानांत मात्र ती जाणणारे लोक फार कमी होत चालले आहेत आणि कलाक्रिया लुप्त होण्याच्या मार्गावर आहे. असे असूनसुद्धां आपण द्राविडांस इंसतों यांत आपली चूक तर आहेच, पण त्या क्रियेच्या जागीं आपण जे दुसरे तंत्र वापरितों ते तितकें काटेकोर नसल्यामुळे आपण बरेच कांहीं गमावितों, पण त्याची जाणीवहि आपणांस नसते.

‘दुसरे तंत्र’ म्हणून जे म्हटले ते एवढेच: टाळी वाजविल्यानंतर उताण्या डाव्या हातावर पालथ्या उजव्या हाताची करंगळी, आंगठीचे बोट म्हणजे अनामिका, मधले बोट, तर्जनी म्हणजे पहिले बोट, हीं एकामागून एक ठेवीत जाणें, व त्यानंतर दुसरी टाळी वाजविणें. टाळी-करंगळी-पुन्हां टाळीची सिद्धता यांत टाळीकालाचे (लघुचे) दोन भाग होतात, टाळी-करंगळी अनामिका यांत तीन तीन भाग, टाळी-करंगळी-अनामिका-मधले बोट यांत चार भाग, टाळी-करंगळी-अनामिका मधले बोट-तर्जनी यांत पांच भाग, सहावा भाग हवा असेल तेव्हां तर्जनी उभी करितात.

कोणी बोटांच्या पेऱ्यांवर आंगठा ठेवितात, जसा जपसंख्या मोजितांना ठेवितात तसा. चार बोटें, प्रत्येकास तीन पेरीं, यावरून $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$ असे तिख भाग कळतात. पेऱ्याखालचे तळ-हातावरचे उंचवटे जमेस भरून प्रत्येक बोटावर चार भाग मानितां येतात व $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{३}{४}$ अशी चतस्र गणति होऊ शकते, अर्थात् पहिल्या प्रकारांत १ ते १२ व दुसऱ्यांत १ ते १६ भागांची सोय होते.

यांत दोष असा कीं अशा क्रियेमध्ये समान कालप्रमाण राखणें कठिण जातें पुन्हां, टाळी हाच एक आघातवर्ण आपल्यासमोर प्रामुख्याने येतो व त्याच्या केवळ आवाजाकडेच लक्ष दिल्याकारणानें आपली लघुची म्हणजे टाळीकालाची कल्पनाच विकृत होण्याचा संभव राहतो. सामान्य रसिकांची कल्पना अशी विकृत झालेली अनेकवार दिसते हें पूर्वी दाखविलेंच आहे.

आघात म्हणजे मात्रा नव्हे. आघाताचा क्षण म्हणजे मात्रा नव्हे. आघात म्हणजे लघु (टाळीकाल, टाळीचें प्रमाण) नव्हे. आघाताचा क्षण म्हणजे लघु नव्हे.

एका टाळीचा आवाज व तो निघण्यास लागणारा अल्पकाल हे जमेंत घेऊन दुसऱ्या टाळीच्या आवाजाच्या क्षणापर्यंत, पण त्या दुसऱ्या आवाजाचा क्षण हिशेबांत न धरितां, जो कालखंड निर्माण होतो तो एक टाळीकाल, एक लघु. एक लघु जेव्हां संपतो तेव्हां दुसरा सुरू होतो. दुसऱ्या लघुच्या सुरुवातीचा क्षण हा पहिल्या लघुच्या समाप्तिनंतरचा क्षण खरा, पण त्या दोहोंमधील कालांतर इतकें सूक्ष्म असतें कीं, आपण कितीहि सूक्ष्मकाल मानिला तरी त्याहूनहि तें लहान होईल; म्हणजे हें कालांतर शून्यप्रायच असतें. एक अहोरात्र संपतो त्याक्षणींच दुसरा सुरू होतो, तसाच हा प्रकार आहे. म्हणून

मात्रा - १ २ ३ ४

स्वर - सा रे ग म

अशा तऱ्हेचीं जीं स्वरलेखनें असतात, त्यांचा खरा अर्थ

मात्रा -	← १ →	← २ →	← ३ →	← ४ →
स्वर -	सा	रे	ग	म

असा असतो. आणि देखेंहि आघातमय तालांगपरंपरेंत एऽऽक्, दोऽऽन् अशा (वर्णमय) स्वरांगाचें महत्त्व व त्याची अपरिहार्यता दिसून येते. स्वरांगास तालांग सहाय्यक, तालांगास स्वरांग.

हें सर्व सोंपें वाटतें व आहेहि. तथापि तेंच तेंच पुनः पुन्हां उगाळिलें आहे तें मुद्दामच; अत्यावश्यक वाटलें म्हणूनच. कारण स्वरांग ही वस्तु अस्तित्वांत असूनहि, प्रत्येकजण तिचा हाघर्डी गद्यपद्यांतहि उपयोग करीत असूनहि, तिची ओळख बुजत चालली आहे; किंबहुना सामान्य रसिकांच्या मनांतून ती नष्टच होण्याच्या मार्गावर आहे; त्याचप्रमाणें तालांग ही वस्तु क्रियारूपानें माहीत असूनहि तालांग म्हणजे खरोखर काय याचीहि कल्पना विकृत होऊं लागली आहे. एक, दोन, तीन, चार, किंवा धा, धीन, धीन, धा हे सुटसुटे क्षणिक आवाजच एकेक 'मात्रा' दाखवितात आणि त्या प्रत्येक 'मात्रे' 'स र, लु, प, ति' असे वर्णोच्चार अथवा ग, रे, ग, रे असे स्वरनाद असतात, अशा तऱ्हेची कांहीं अस्पष्ट भावना आजकाल रूढ होत चालली आहे; इतकेंच नव्हे तर या ग, रे, ग, रे मध्येच ग, रे, गमम, रे असे जोडणीचे प्रकार करणें हा 'गायकी'चा भाग झाला, व त्यांतच ग, ऽ, ऽ, गारे असे प्रकार करणें म्हणजे 'लयकारी' दाखविणें, अशा प्रकारची कांहीं अनिश्चित, अर्धवट, सुसंगत स्पष्टीकरण नसलेलीं विधानें सर्रास

ऐक्य-वाचिण्यांत येतात. वास्तविक, एक, दोन अथवा धा, धीन् या मात्रा नव्हेत, तर १ पासून २ पर्यंत पहिली मात्रा, २ पासून ३ पर्यंत दुसरी, ३ पासून ४ पर्यंत तिसरी, व ४ पासून ४ च्या समाप्तिपर्यंत ती चवथी मात्रा होय; ४ पुढें ५ वा वर्ण असेल, अथवा पहिलाच वर्ण पुन्हां येणार असेल, तर त्याचा क्षण ४ व्या मात्रेच्या हिशेबांत धरावयाचा नाही. 'रघुपति' यांत र चा उच्चार सुरू होतांक्षणींच सुरू होऊन तो संपेपर्यंत व घु चा उच्चार सुरू होईपर्यंत ती पहिली मात्रा, घु चा उच्चारक्षण हिशेबांत धरून पण प चा उच्चार हिशेबांत न धरितां होईल तेवढा काल ती दुसरी मात्रा, प चा उच्चारक्षण व उच्चारकाल मिळून तिसरी मात्रा, तीत ति चा उच्चार-क्षण घ्यावयाचा नाही; ति चा उच्चार सुरू होतांक्षणींच चौथी मात्रा सुरू होणार आणि तिचें माप र, घु, प, ति यांच्या प्रत्येकीं काळाएवढेंच असणार; पुढें 'राघव' असें म्हणावयाचें असेल तर 'रा' चा उच्चार सुरू होईपर्यंत पण तो उच्चारक्षण जमेंत न धरतां होणारा काळ ही चौथी मात्रा.

मात्रा हा कालखंड आहे, आघातक्षण नाही.

मात्रा हा आघातक्षण नाही, कालखंड आहे.

'मात्रा हा आघाताचा क्षण आहे' असें स्पष्ट कोणी म्हणत नाही खरें, परंतु तसा तो आहे ही कल्पना अस्पष्टपणें कधीतरी केव्हांतरी लोकांच्या मनांत घुसून मनाच्या कोपण्यांत दडून राहिलेली आहे, आणि ती त्यांच्या श्रवणभाषणलिखाणांतून पदोपदी व्यक्त झालेली दिसते हें निश्चित. मात्रा हा कालखंडच आहे हें पुनः पुन्हां बजावून सांगावें लागतें. परिणाम असा की तालांग आणि स्वरांग हे भाग आज अलग केले जात आहेत, स्वरांगाकडे दुर्लक्ष होऊं लागलें आहे, ताल आणि स्वरांची जडणघडण या अविभाज्य अवयवांस एकमेकांपासून अलग केलें गेलें आहे, आणि 'ताल म्हणजे ठोकाठोक' अशा पदवीपर्यंत तालकल्पनाहि पांचली आहे.

—मग विघडलें कोठें ? फारतर तत्त्व दृष्टिआड झालें येवढेंच; त्यानें प्रत्यक्ष व्यवहारांत तोटा असा तर झाला नाही ! असा प्रतिवाद केला जाईल. त्याचें उत्तर, वस्तुस्थितिचें अनिष्ट रूप परखड भाषेंत दाखवूनच परिणामकारक होईल. आज दिसतें तें असें:

ज्या गायनांत चपळ गळ्याच्या (अथवा वादनांत हाताच्या) भिंगाच्या भराभर फिरतात तें 'स्वरप्रधान' (?) गायन (अथवा वादन), मग त्यांत कालप्रमाणाचें तारतम्य असो वा नसो; कमी असल्यास तें 'आक्रमक' गायन वादन (!); अथवा तबलजीच्या साथीचें 'घडाडधुम्र' आणि त्याच्याशीं हुलकावण्या देणारें कंठाचे अथवा वाद्याचे नानाप्रकारचे बरेवाईट नाद-भावाचे धक्केचपेटे, मग त्यांत स्वरप्रमाण असो वा नसो, असें असल्यास तें 'तालप्रधान' गायनवादन; स्वरप्रमाण कमी असल्यास तें 'लयकारीचें' गायनवादन, यांतच काय तें उच्च दर्जाचें शास्त्रीय संगीत सांठविलें आहे; आणि तें तासतास दळलें तर अधिक उच्च दर्जाचें, 'विस्ताराचें'; तें ज्यास आवडत-मानवत नाही तो अडाणी, अरसिक किंवा अपरिपक्व; असें मानलें जाऊं लागलें आहे. त्यांतून पुन्हां त्या गायकवादकांनें कोणा मोठ्या बापदायांचें, गुरुचें नांव पुढें केलेलें असलें, अथवा एकाद्या गांवाचें नांव मिरविलेलें असलें, तर तो 'घराणेदार' म्हणून मान्य केला जातो. ते वाडवडील-गुरु जर कोणी अमुकअमुक 'खांसाहेब' (म्हणजे

काय ?) असले, अथवा ते गांव जर ' नर्मदानद्याः उत्तरतीरे '—पंजाब, राजस्थान, संयुक्तप्रदेश यांतील असले तर तो वंशच ठरतो !

आणि कोणा सामान्य व्यक्तिस ईश्वररूपेने गोड गळा किंवा हलका तयार हात लाभलेला असला, ती व्यक्ति सुबक रीतीने, सोंपे कां होईनात, पण कालप्रमाणबद्ध, स्वरप्रमाणबद्ध, भावपूर्ण असा वर्ताव करू शकत असली, तरी तिच्या मनांत भय उत्पन्न झालेलं—केलं गेलेलं—असते की, आपणांस ' ताल ' समजत नाही; तालप्रकरण फारच अवघड; ते शिकण्याला आपणांस वेळ नाही, ' शक्ति नाही बुद्धि नाही, युक्ति नाही; ' १ आपणांस ताल येत तर नाहीच पण येणारहि नाही. अशा भयामुळे या व्यक्ती गळोगळीं आपापल्या जागीं चुपचाप असतात.

त्यांत जे प्रामाणिक, ते सरळ सांगतात कीं ' शास्त्रीय गायन ' आपल्याला जमत तर नाहीच पण आवडतहि नाही. (त्यांतीलच एक पंथ अशांचा कीं जे ' भावगीत ' वगैरेंचे पौक्रीन असतात. आणि दुसरा एक प्रतिक्रियात्मक पंथ अशांचा कीं जे आधुनिक विशिष्ट सिनेमासंगीतच फक्त पसंत करितात. या सिनेमा—अभिमान्यांचा २ विचार येथें कर्तव्य नाही.)

पण ' शास्त्रीय संगीताचे रसिक ' अशा लोकांचीं मते विचारांतच घेत नाहीत. जात्या-वरच्या व इतर ओंध्या, भूपाल्या, अभंग, कोकेवाले—वासुदेव—मुरळ्या इत्यादिकांचीं पदे, आरत्या, भजनं, भारुडे, खीगीतं, कोळया—माळयांचीं जुनीं गाणीं, लावण्या, पोवाडे, गुजरात—काठिया-वाडांतील हालरडा—४ रास—गव्वां यांचीं गाणीं, पंजाबांतील लोरी व बुल्लेशाही ५ काफ़ी, गंगा-यमुना प्रदेशांतील नाना गीतं—भजनं—अल्हाडदल ६—चौपाया, दोहे—सवाया—तुलसीपाठ, बंगाल्यांतील कीर्तन—भटियाळी ७—अष्टपद्या—रवीन्द्रसंगीत, ८ इत्यादिकांत काय प्रमाणबद्ध स्वर-रचना नाही ? लय नाही ? ताल नाही ? अनगड, म्हणजे असंस्कारित असे, नव्हेत तर स्पष्ट विकसित, चक्र ओळखू येतील असे नियमबद्ध राग नाहीत ? ते म्हणणाऱ्यांचे आवाज काय फुटके असतात ? केवढे हे अफाट मांडार आहे ! ते सर्व भारतीयच आहे, शुद्ध परंपरेचे भारतीय आहे, प्रगतस्वरूपच आहे, प्रतिष्ठितहि आहे. ते सर्व शास्त्रीय आणि शास्त्रीयच संगीत आहे ! ९ त्यास वेगळें काढितील, त्यांनीं ' शास्त्रीय संगीत ' या शब्दाचा अर्थच विकृत केला असे म्हणावें लागेल. त्यांत नाही ते एवढेंच कीं बडेजाव नाही, ' घराणें ' नाही, अवडंबर नाही, जाहिरात-बाजी नाही. आणि त्यांत विस्तार नाही. म्हणावयाचें ते म्हणून झालें कीं संपले, पण विस्तार नाही यावर दर्जा ठरविणेंहि चूक आहे, संयम हें श्रेष्ठ कलेचें एक लक्षण सांगितलेलेंच आहे !

याउलट, ज्याला ' श्रेष्ठ कलावन्तांचें श्रेष्ठ शास्त्रीय संगीत ' समजलें जातें, त्याचे कांहीं नमुने पहा. ' अजून ते माझ्या मंदिरांत कां बरें आले नाहीत ? हे सखि, माझी काय बरें चूक झाली ? ' अशा अर्थाचें पद गाण्यासाठीं मुद्दाम निवडून, ' मोरये मन्दर अब्ब क्यौं, मोरये मन्दर अब्ब, मोरये मन्दर अब्ब क्यौं, अब्ब क्यौं, अब्ब क्यौं, अब्ब—हां ! ' १० असा प्रकार केला आहे. ' डहाळी-डहाळीवर, पानापानावर, कोकिल्ला गात आहे, मुंगे गुंजत आहेत, फुलांतील रस पिऊन डोलत आहेत ' अशा वर्णनात्मक गीतांत, ' हाहाहाहाक्को, अरे क्को, होहोहोहो क्को, होऽऽ क्कोयलियां बोओओलेयेयेये डुर्रडुर्र पात्तनपरं क्कोयलियां बो ' ११ अत्याचार आहे. ' तुझी रीत जगावेगळी, आम्हांला पीडा होते ती तू जाणीतच नाहीस ' या अर्थाच्या गीतांत रे ऽऽऽऽऽ पी ऽऽऽऽऽनऽऽऽऽऽ '

हा वर्ताव आहे, ^{१२} 'न जाने' हा शब्द दिसतच नाही, अथवा 'तपीऽ, तपीऽ, तपीऽ, तपीरनजा' ^{१३} असें केले आहे, 'रीत, पीर न जाने' हे नाहीच. 'हे फुलवाल्या, तुझ्या झोळीत काय वसन्ताच्या फुलांचा लोट आहे ? त्याचें मोल घेऊन तो मला दे' या अर्थाच्या गीतांत, 'फुलवाले कौं, फुलवाले कौं, फुलवाले कौं' हे झाले आहे, ^{१४} 'कथमें क्या ? वसन्तगडुवा ?' हे नाही. असे प्रकार किती म्हणून सांगावे ? यांत, प्रस्तुत लेखकानें अमुक एका गायकाचा उपहास केला असें नव्हे, उदाहरणें दिलीं ते सर्व गायक थोरच आहेत, आणि अशा प्रकारांपासून अलिप्त राहणारा हजारांत एकादाच असेल; म्हणून हा 'शाल्मीय' संगीताचा एक अवश्य असा प्रघातच समजला जाऊं लागला आहे. बालगंधर्व यांची थोरवी कोण नाकारील ? पण, - विशेषतः त्यांच्या मृत्युनंतर त्यांचें जें अफाट गुणवर्णन झालें त्यांत, - 'नरवर कृष्णा समान, हा हा, नरवर कृष्णा समान हा हा' अथवा 'कशि या त्यजूं पदाला माझ्या, काशि या त्यजूं पदाला दादा, काशि या त्यजूं पदाला बाबा' या 'तक धीऽन् तकताऽ तिरकिट धागिनक, धागिगिगि तागिगिगि धागिगिगि तागिगिगि' या प्रकारच्या नर्तनाचा घोष झाला; ^{१५} परंतु तीसचाळीस वर्षें सतत अखंड अक्षरशः हजारों शिक्षित-अशिक्षित अशा अठरापगड लोकांना मनोमन पटलेल्या, मोठमोठ्या गायकवादकांनीं तोंडभरून स्तुति केलेल्या, 'चन्द्र चवथिचा,' 'घांस घे रे तान्हा बाळा,' 'बधुं नको मजकडे' अशा वरवर पाहतां साध्याभोळ्या पण संयम ठेवून तंतोतंत हिशेबी स्वरलयतालांच्या संगतिनें साधिलेल्या अर्थत अवघड अशा ^{१६} पदांची आठवणहि कोणास झाली नाही !

कधीं नव्हती एवढी लोकप्रियता एकदम सतारीस लाभली, ^{१७} तें ठीकच झालें; पण आलाप, जोड, गत हे भाग गौण आणि 'धागिगिगि तागिगिगि' या रेलगाडीस सतारीचा प्रमुख बाज समजलें जाऊं लागलें.

जलशांत, गाण्याच्या वाटोळ्यांत म्हणजे 'म्यूझिक् सर्कल्स' मध्ये, इतकेंच नव्हे तर नाटकांतसुद्धा, नंदीचैलाप्रमाणें 'धा' वाजला कीं, मान हिसडणें, टाळ्या देणें, हे रसिकतेचें, सुसंस्कृतपणाचें, जाणकारीचें लक्षण झालें आणि प्रत्येकजणच जाणकार झाला; कारण 'धा' चा आवाज ऐकिल्याबरोबर कोणीहि टाळी देऊं शकतो ! त्या 'धा' चा क्षणांत व टाळीच्या क्षणांत जो थोडा फरक पडतो तो लक्षांत घेतो कोण ?

थोरथोर कलावंत तबल्याच्या धा, धीन् या क्षणिक आघातांच्या आहारीं गेले. टाळीच्या आवाजाला डोक्यावर चढविलें गेलें. 'गाणें हातांवर आलें' ^{१८} आणि कसरत-कसब हीच कला मानिली गेली. स्वरभाग आणि तालभाग सुटे करण्यांत येऊं लागले; 'अलातचक्र' ही कल्पना हटली. लयकल्पनाच विकृत झाली !

ही टीका मुद्दाम परखड आणि दीर्घ केली; कारण पुस्तकाच्या हेतूपैकीं एक महत्त्वाचा भाग तीमुळें स्पष्ट होतो; स्वरांग-तालांग हे एकाच लयमानाचे अविभाज्य घटक आहेत व राहिले पाहिजेत.

या टीकेचें या ठिकाणी प्रयोजन असें कीं, टाळीच्या क्रियेनें तालांगसाधन करितांना 'गाणें हातांवर' आणूं नये हा मुद्दा सतत नजरेसमोर आणावा.

टाळीकालाचे म्हणजे लघुचे भाग करण्यासाठी 'एका' टाळीचा संपूर्ण काल निश्चितपणे कोणता याची स्पष्ट कल्पना असणे अत्यंत अगत्याचें आहे. यासाठी वळ्याळाच्या लंबकाचें उदाहरण घेऊं. लंबकाचा संपूर्ण असा 'एक' शोका, म्हणजे मार्गे-पुढें अशा हालचालीचा एक संपूर्ण समुच्चय, म्हणजे नक्की कोणता ? मोजण्यास सुखात कोणत्याहि स्थिति-अवस्थेपासून करितां येईल; समजा, मध्यस्थानांतून पुढें जाऊं शकेल तेव्हा डावीकडे गेला आहे आणि त्यापुढें जाणार नाही, परतच फिरू शकेल पण अजून परत फिरला नाही, अशा अवस्थेत लंबक असताना मापन सुरू केलें. लगेच लंबक मार्गे उजवीकडे फिरेल व मध्यस्थानीं पोहोंचेल ($\frac{1}{2}$ शोका), तेथून पुढें उजवीकडेच जाईल ($\frac{1}{2}$ शोका); ताबडतोब डावीकडे परत फिरेल व मध्यस्थानीं येईल ($\frac{1}{2}$ शोका), आणि तसाच डावीकडे जाऊन शेंवटच्या मर्यादेस पोहोंचेल; पुढें डावीकडे जाऊं शकणार नाही. आतां शोका पूर्ण कोटें व केव्हां झाला ? असा डावीकडे पोहोंचलेला; लंबक उजवीकडे परत फिरेल त्या क्षणीं, कीं डावीकडे पुढें जाण्याचा थांबेल त्या क्षणीं ? — ज्याअर्थी मापनाची सुरुवात, 'डावीकडे गेला व आतां पुढें जाऊं शकणार नाही' अशा अवस्थेत लंबक असताना केली, त्याअर्थी हुबेहुब तशीच अवस्था पुन्हां येईल तेव्हाच एक शोका पुरा झाला असें म्हणणें व त्या क्षणालाच पहिला शोका संपला असें मानिणें भाग आहे, कारण लंबक परत फिरण्याची अवस्था व तो क्षण हा पुढच्या (दुसऱ्या) शोक्यांतच गणिला जाणार. पहिल्या शोक्याच्या शेंवटची अवस्था हीच व्यवहारानें दुसऱ्या शोक्याच्या सुरुवातीची अवस्था होते, व पहिल्याचा शेंवटचा क्षण तोच व्यवहारानें दुसऱ्याच्या सुरुवातीचा क्षण होतो.

आतां, असे शोके 'एक, दोन' अशा क्रमांकांनीं जर मोजिणें असेल, तर 'एक; दोन' असे तुटक शब्द उच्चारिल्यास हा सुरुवात-समाप्तिचा कांटेकोरपणा राहणार नाही हें उघड आहे. तेथें लंबकाच्या गत्यनुसार आपला आवाजहि लांबवून 'एऽऽ कऽऽऽतीनू' असेंच म्हणावें लागेल, 'ए' च्या सुरुवातीच्या क्षणास पहिल्या शोक्याची सुरुवात, 'कऽ' मध्ये पहिल्याचा शेंवट व दुसऱ्याची सुरुवात; किंवा असेंहि म्हणतां येईल कीं, 'कऽ' मधील 'क्' ला पहिल्याची अखेरी व 'दो' ला दुसऱ्याची सुरुवात, त्याचप्रमाणें 'न्ती' मध्ये 'न्' ला दुसऱ्या शोक्याची अखेरी व 'ती' ला तिसऱ्याची सुरुवात, इत्यादि. 'एक्' चा क आणि 'दोन्' चा न यांमध्ये थांबावयाचें नाही.

हाच न्याय टाळीच्या क्रियेलाहि लागू आहे.

टाळीचा आवाज निघतांक्षणीं हात जुळलेले असतात ते तसे जुळलेलेच किचित्काल राहूं देण्याची साहजिक प्रवृत्ति असते; ती प्रथम टाळली पाहिजे. टाळी वाजली कीं तत्क्षणींच हात दूर झाले पाहिजेत. त्याचप्रमाणें दूर जात जात हात इष्ट मर्यादेपर्यंत पोहोंचले कीं तेथे बिलकूल न थांबतां ते तत्क्षणींच जवळ येऊं लागले पाहिजेत.

हात स्पर्श करूं लागले, पण टाळीचा आवाज अजून निघाला नाही, येथपर्यंत हा एक सूक्ष्मतम कालभाग; त्यानंतर लगेच आवाज निघतो त्याक्षणींच 'ए' म्हणण्यास सुरुवात करावी व तीबरोबरच हात दूर नेऊं लागावें. एकारहि लांबवावा. हात इष्ट तेवढे दूर झाल्याबरोबरच लगेच 'क्षणाधीन' ते जवळ आणूं लागावें, 'ए' हा उच्चार चालूच ठेवावा. हात टोंकांच्या

तालांगानें लयाभ्यास करण्यालाहि मर्यादा आहेत. एकाचें दुसऱ्यावांचून अडतें असें नाहीं हें खरें, पण केवळ परिणतावस्थेंत, जोपर्यंत स्वरतालांचा राईराईएवढा भाग करतलामलकवत् झाला नाहीं तोपर्यंत स्वरतालांच्या अंगांचा अभ्यास एकत्रच करावा लागतो.

वर्णोच्चार आणि आघातक्षण यांचा समावेश करून स्वरांग-तालांग ही जोडी सहज-साध्य रीतीनें वापरितां येण्याकडे तालवाद्याचा उपयोग अतोनात होतो. तालवाद्याचा विचार आपणांस करावयाचा आहे. पण त्याची पूर्वतयारी म्हणून आणखी कांहीं कल्पनांकडे आधीं लक्ष द्यावयास हवें. ग्रह, आवर्तन, खंड आणि जाति, या त्या कल्पना होत. यांपैकी ग्रह आणि जाति हे दोन तर तालाच्या दहा प्राणांपैकींच आहेत; आणि खंड आणि आवर्तन ह्या कल्पना अनुक्रमे जाति व तालोच्चार (ठेका) यांच्या स्पष्टीकरणासाठीं उपकारक आहेत.

प्रथम आपण ग्रह आणि आवर्तन पाहू, नंतर खंड व जाति. त्यानंतर वेगवेगळ्या ठेक्यांचा विचार करणें सोंपें होईल.

टीका-टिप्पणी : ७. लयांगसाधन : तालांग

७. १ रामदास.

७. २ हा विचार येथें वर्ज करिण्याचें कारण असें कीं यापैकीं बहुतेक प्रकार हे भारतीय संगीतपरंपरेचे नव्हत. ज्या ज्या स्वरनादांचा एकमेकांशीं कांहीं विशिष्ट संबंध आहेसं मानिलें आहे ते ते स्वरनाद प्रमुख ठेवून त्यांमध्ये कांहीं लयप्रमाणें साधून इतर स्वरनाद ठेविणें व अशा तऱ्हेनें एकेक 'स्वरवाक्य' बांधणें, अशा वेगवेगळ्या स्वरवाक्यां-मध्येहि त्यांच्या त्यांच्या प्रमुख स्वरांचा परस्पर संवाद-समतोल साधणें, व त्यांच्या आधारे गीतांतील एकूण एक स्वरवाक्यें हीं कांहीं विशेष प्रमुख स्वरनादांच्या उठावाची पार्श्वभूमी होतील, सर्व मिळून लयप्रमाणबद्ध असा एकच एक डौलदार असा नादपरंपराघोष होईल व तो अमुक एक उद्दिष्ट परिणाम करील अशा तऱ्हेनें व्यक्तविणें, हे भारतीय संगीतपरंपरेचें मूळ लक्षण. (त्यांतील लयतालभाग उलगडून दाखविण्याचा यत्न या पुस्तकांत केला आहे, आणि इतर विषयांचा विचार 'स्वररागविचार', 'गीतप्रबंधविचार', 'वाद्यवादन-विचार' व 'गानविवेक' या पुस्तकांत करण्याचा उद्देश आहे). हल्लींच्या उपरोल्लिखित सिनेमासंगीतांत ही परंपरा मोडलेली आहे; ती पाश्चिमात्य वळणावर नेलेली आहे असें सांगतात, परंतु तें खरें नाहीं; ती पाश्चिमात्य अभिजात-परंपरा तर नव्हेच पण 'जाझ' परंपराहि नव्हे; तें एक घेडगुजरी रूप आहे, आणि त्याला कांहीं विशिष्ट बैठक आहे असेंहि नाहीं हे प्रस्तुत लेखकाला प्रामाणिकपणें वाटतें व तसें स्पष्ट सांगण्याला त्याला संकोच नाहीं इतकेंच नव्हे तर तें सांगणें अत्यावश्यक आहे असेंहि त्याला वाटतें; वाचक कांहींहि टीका करीत.

प्रस्तुत लेखक सनातनी अथवा सिनेमाचा द्वेष नाहीं. खरें पाश्चिमात्य 'जाझ' हि त्याला आवडतें. आपल्या सिनेमा संगीताची विकृति 'खजानची' सिनेमापासून सुरू झाली असें कोणी म्हणतात तें प्रस्तुत लेखकाला अमान्य आहे. त्या सिनेमांतील गीतें परक्या (पंजाबी) रंगाचीं म्हणून नवींशीं कांहींजणांस भासलीं एवढेंच. कोणी 'सण्डे के सण्डे' कोणी 'नयी दुलहन्' तर कोणी 'ईचक दाना बीचक दाना' यांत विकृतिचें मूळ शोभितात तेंहि पटत नाहीं; हे मेलडीप्रधान लयबद्ध ट्यून् आहेत व तसे पाश्चिमात्यांत घोरोघरीं गालात. 'नई दुलहन्' चिनी नसून चिनी भासेलसें आहे ही कुरामतच होय. गायकगायिकांबद्दल म्हणाल तर मलिका पोखराज, काननबाला, नूरजहां, सुरैय्या, खुशींद, इत्यादि गायिका व मन्ना डे, महंमद रफी, तलत महंमूद वगैरे मायक हे उत्तम आवाजाचे तयार कलावंत आहेत. सुलोचना चव्हाणचा, आशा भोंसलेचा आवाज छानच आहे, व सगुणा कल्याणपूर, लता मंगेशकर यांचे आवाज अधिक पातळ व चपळ आहेत आणि पट्टी जरा खालची ठेविल्यास चांगले आहेत. असे गायकगायिका अनेक आहेत !

साधीदारहि उत्तम असतात. पण स्वररचनाकारांवर सर्व अवलंबून आहे. नुक्तीच झालेलीं ओ सजना, बरखा बहार आयी, चौदहवी का चांद, आ जा री निंदिया, देखो बिजलि घोर बिनबादलकी हींच कशाला, पण 'लगत कलजवामें चोट, फुलवनकी गेंदवा ना मारो - दवा ना मारो' असें हास्यकारक गीतहि आठवावें; त्यांत शब्दार्थ-स्वरलयताल एकमेळ साधून अगदीं हिशेबानें चाललेले आहेत. पण असलीं गीतें आजकाल कमीकमी होत चाललीं आहेत! लेखकाचा रोंख आजकालच्या प्रवृत्तिवर आहे. 'नाच मेरी जान फटाफट,' इत्यादि हल्लींचा भांगडधिंगा व जुनें लयप्रधान 'आवारा हूं' किंवा 'मेरा जूता है जापानी' यांची तुलना करून पहावी. 'क्लासिकल' म्हणविणाऱ्या काहीं रचनांचाहि भाग अति विकृत झालेला आहे. 'मोहे पनघटपर' हे सिनेमांतील संथ शोपांद्रू गाणें व त्याच मूळच्या दादण्याची इंदुबालेची जुनी ठसकेबाज तबकडी यांची तुलना करावी. अथवा 'मवुन्नमें राधिका नाचे' हे लय वाढवून म्हणून तुलना पहावी. किंवा 'जो पिया जोड़ू' हे गाणें व तेंच मास्तर कृष्णाचें जुनें मध्यलयांतील साधें भजन याची लयांगदृष्टिनें तुलना करावी. म्हणजे परंपरागत लयप्रमाणबद्धता काय याचा प्रत्यय येईल.

अशीच लयांगविकृति सिनेमासुल्लें कीं काय, मराठी गीतांतहि डोकावूं लागली आहे, हें तापदायक आहे.

७. ३ 'कोका' ही अगदीं छोटी, कमी तारांची, तरफा नसलेली, गांवठी सारंगीच म्हणावयास हरकत नाही.

७. ४ हालरडा म्हणजे पाळणा. हा शब्द जुन्या मराठींतहि आहे; पहा: 'सतरा-वियेचें स्तन्य देशी। अनुहताचा हल्लरू गासी। समाधिबोधें निजविसी बुझावूनि ॥' ज्ञानेश्वरी १२.७; 'निर्जी' निजविला तुका। अनुहातें बाळका हल्लरू गाशी'-गाथा.

७. ५ बुळेशाह नांवाचा एक सूफी साधु पंजाबांत होऊन गेला. त्यानें रचिलेलीं भक्तिप्रधान गीतें हीं बहुतेक काफी नांवाच्या छंदप्रकारांत बांधलेलीं आहेत; ती बुळेशाही काफी. काफी हा एक छंद आहे व त्याला वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरांग आहे.

७. ६ अर्जुन-बभ्रुवाहन युद्ध, लवकुश-भरतशत्रुघ्न युद्ध, ईरानमधील सोहराब-रस्तुम युद्ध, हीं प्रसिद्ध आहेत; तशीच महोबा नांवाच्या गांवचे अल्हा आणि उदल यांची कथा आहे. तींत वीरभावना-शोकभावना-प्रधान असें अतिलोकप्रिय दीर्घ गीत आहे व त्याचे कार्यक्रम गांवगना होतात.

७. ७ समुद्रकांठाची जशी पुळण तसा बंगाल्यांचा नदीकांठाचा 'भाट' व त्यावरून 'भटियाली'. भटियाली गीतें हीं नाविक लोकांची गीतें, त्यांचें लयांग विशिष्ट असतें, स्वरनाद दीर्घ पुकाराचे असतात. 'ओ रे सुजन नैय्या,' 'नीशिये जाइयो उपबने भंवरा' हीं भटियाली गीतें हिंदीकरणानें सिनेमांत आलीं होतीं. भटियाली गीतांतील स्वरांगांचा भाग भटियार (खमाची भटियार) या रागांत आहे. आपल्याकडील 'महादेवासी पुसे पार्वती गर्भाच्या खुणा, सांगा स्वामी नऊ महिन्यांची कशी झाली रचना' या प्राचीन लोकगीतांत

(खमाजी) भटियार हा राग स्पष्टच आहे. (भटियार राग भर्तृहरिने रचिला ही दंतकथा प्रस्तुत लेखकाला मान्य नाही).

७.८ पाश्चिमात्य 'मेलडी' शिकव्यावर तिच्या वर्तावांतील गुण व भारतीय 'शास्त्रीय' संगीतांतील अतिरेकी प्रकारांचे दोष हे कळले व म्हणून, नव्या धर्तीने गीत-वर्तावाचा प्रकार रवीन्द्रनाथ ठाकूर यांनी सुरू केला, तेंच रवीन्द्रसंगीत, त्यांत तालवाद्यांचा धांगडधिंगा नाही; तालाचे प्रस्तार नाहीत, तानांचे प्राबल्य नाही व स्वरकाकु-रागकाकु यांच्या आधारे दोन चार चरणांनंतर रागरूप पाळटण्याचें स्वातंत्र्य आहे. परंतु यांत पाश्चिमात्य भेसळ नाही व भारतीय परंपरेचें मूळ धोरण सोडिलेले नाही हें लक्षांत ठेविणें अगत्याचें आहे. आपल्याकडील भावगीतांतील काही गीतें रवीन्द्रसंगीताच्या वळणावर जाऊ शकतील. मात्र स्वरनाद स्थिर ठेविणें व द्रुत-अतिद्रुत लयांत न घुसणें हें हल्लीं आपल्याकडे लोकप्रिय नाही असें वाटूं लागलें आहे.

७.९ ओवी-भूपाळी-अभंग-आरती-भजन-चौपाई-दोहा-कीर्तन-भटियाली वगैरे वेगवेगळे छंदप्रकार आहेत. प्रत्येकाचें विशिष्ट असें लयांग आहे व त्यांनुसार प्रत्येकाच्या वर्तावांत विशिष्ट शैली प्रकट होते, म्हणजेच प्रत्येकाचा विशिष्ट 'बाज' किंवा 'ढंग' आहे. ध्रुपद-ख्यालटप्पा-होरी-ठुमरी इत्यादिहि वेगवेगळे प्रकार 'स्वराणां न्हस्वदीर्घत्वं वर्णे कालानुकूलतः' या वचनानुसार मूलतः छंदभेदाने व, लयांगभेदानेच आलेले आहेत असा लेखकाचा दृढ निश्चय झालेला आहे.

७.१० 'मोरे मन्दर अत्र क्यों नहीं आये, कैसी चूक पड़ी मोरी, आली' हें जयजयवन्ती या रागांतील तीनताळामधील गीत. फैयाझखांचें उदाहरण दिलें आहे, गीताच्या अर्थाचा भाव या वर्तावांत उमटला नाही.

७.११ 'डार डार पातनपर कोयलिया बोले, भंवरां करत गुंजगुंज, पिबत रस डोले' हें भैरवबहार या मिश्ररागांतील त्रिताळाचें गीत. वर्ताव वशेषुवांचा. (त्यांत भैरव नाममात्रच व चिकटविलेला आहे).

७.१२ 'पीर न जाने रे बलमा, तेहारी अनोखी रीत' हें मालकंस रागांतील तीनताळांतील गीत. पीर म्हणजे पीडा. अनोखी म्हणजे अनोळखी, नवी, जगरहाटी-वेगळी, विचित्र. (पुंलिंगी रूप अनोखा. हल्लीं हा शब्द मराठी कथालेखनांत वाढेल तसा वापरिलेला आढळतो, 'त्याचें अनोखी कौशल्य' असा प्रयोग तुकताच वाचनांत आला.) उदाहरण अब्दुल करीम यांचें आहे. ('पीर निशामुद्दीन' हें मालकंसमधील गीत तें वेगळें).

७.१३ वरील गीतांचाच हा वर्ताव ओंकारनाथचा आहे.

७.१४ 'फुलवाले, कथंम क्या ? बसन्तगडुवा ? मोल ले, दे रे' हें बहार रागांतील तीनताळामधलें गीत. वर्ताव कृष्णराव पंडितांचा. असाच प्रकार नारायणराव व्यास यांच्या तबकडींत आहे.

७. १५ हीं दोन्हीं पदें बालगंधर्वांची, अनुक्रमें स्वयंवर व एकच प्याला या नाटकांतील. या अशा वर्तवांस नाटकामध्ये खरें पहातां मज्जावच असला पाहिजे, पण त्याचें भान कोणाला ? खुद्द बालगंधर्व यांना ही संवय, केवळ 'तबलजी उत्तम वाजवतो' यामुळें लागली. मुळांत गीतें त्या वर्तवार्चीं नाहींत. बालगंधर्वांच्या हयर्तांतच असल्या अश्लाघ्य प्रकाराबद्दल त्यांच्यावर सडकून टीका झाली होती पण ती त्यांनीं मनावरच घेतली नाहीं, व 'बुद्धास्ते न विचारणीयचरिताः' हेहि नंतरचे गायक विसरले.

७. १६ तंतोतंत लयांग साधून, अर्थपूर्ण हळुवार शब्दोचारांनीं व भावयुक्त स्वरालापानीं, विस्तार अजीवात टाळून हीं पदें परिणामकारक पण संयमित असें गाणें, अत्यंत अवघड आहे. तें गंधर्वांनींच करावें !

७. १७ सतारवादन हें पूर्वीपासून लोकप्रिय आहे. लेखकाच्या माहितीनुसार, पल्लुकर यांनीं 'गायनविद्या यवनांच्या व वारयोषितांच्या झीन हातांत गेलेली सोडविली' (१) त्या आधीं अनेक दशकें कित्येक घरंदाज गृहस्थहि आपापल्या घरीं सतार वाजविण्याचा छंद करीत. हल्लींची सतारीची लोकप्रियता, रविशंकरचें गोऱ्या लोकांनीं कौतुक केलें यामुळें एकदम वाढली. (नोबेल पारितोषिक मिळालें तेव्हां भानुदास-रवींद्रनाथ ठाकूर हे 'कवीन्द्र' झाले, त्यांतीलच हा प्रकार).

७. १८ 'गाना हाथपर लाना' हा परंपरागत शब्दप्रयोग आहे. भातखंडे त्याचा अर्थ असा करितात कीं गायकाला कांहीं गायनप्रकार जमला नाहीं तर तो तसंतशा वळणानें केवळ हातवारे करून वेळ मारून नेतो, त्याला 'गाना हाथपर लाना' म्हणतात. प्रस्तुत लेखकाला गुरूंनीं सांगितलेला अर्थ येथें दिला आहे. तो अर्थभाव असा कीं, टाळीच्या इधान्याशिवाय लयांग सांभाळितां न येणें, आघातध्वनींवरच लक्ष केंद्रित करणें व टाळींचा आवाज, धा वगैरे आवाज ऐकिल्यावर व ऐकिल्यानुसारच स्वरागें सांभाळितां येणें, एरव्हीं नव्हे. 'सिवा हाथके जो गा नही सकता, सो गाना हाथपर लाता है.'

७. १९ उत्तम उत्तम तालज्ञ टाळी कशी देतात तें पहावें. एकतर त्यांचे हात चिकटलेले राहतच नाहींत, टाळी वाजली कीं ताडकून दूर होतात. अथवा कसेहि राहतात व योग्य त्या क्षणीं टाळी पडते. या दुसऱ्या प्रकारांत, अमुक इतका मात्राभाग अगदीं हिशेबानें व्यतीत होतो, अशा लोकांचे कालाचे आढाखे मनांत रुजलेले असतात. आसोच्छ्वासासारखीच त्यांची ही क्रिया सहज होते. पण ज्यांचा अभ्यास अनुभव तेवढा नाहीं त्यांनीं या रीतीचें अनुकरण न केलेलेंच बरें.

८. ग्रह

टाळी वाजतांक्षणींच ‘एक’ चा ‘एक’ म्हणण्यास सुरुवात करावी असे तालांगम्यास दाखवितांना सांगितले; पण लंबकाच्या उदाहरणांत, शोंका मोजण्यासाठी कोणत्याहि अवस्थेपासून सुरुवात करितां येईल, पुन्हां तीच अवस्था प्राप्त होणे हा शोंका पुरा झाल्याचा पडताळा, असे म्हटले, व जी गत लंबकाची तीच टाळीची असेंहि सुचविलें, तेव्हां हें उपडच आहे कीं टाळी-कालहि मोजण्यास टाळीक्रियेच्या कोणत्याहि अवस्थेपासून सुरुवात करितां येईल. उदाहरणार्थ, हात पूर्ण दूर असून जवळ येऊं लागले आहेत अशा क्षणींहि ‘एक’च्या ‘ए’ची सुरुवात करितां येईल, ‘टाळी’च्या क्षणीं अर्धा शोंका पुरा झालेला असेल. येथें एऽऽऽऽक्कोऽऽऽऽन्ती ऽऽऽऽन्चार हे उच्चार आणि टाळीचे आवाज यांची संगत पुढीलप्रमाणें दाखवितां येईल.

← ————— → ← ————— → ← ————— → ← ————— →

- - एस | SS क्को ऽ | SS ली ऽ | SS न्वा ऽ | SS र्- ।

$\begin{matrix} X \\ 1 \end{matrix}$ $\begin{matrix} X \\ 2 \end{matrix}$ 3 $\begin{matrix} X \\ 4 \end{matrix}$

किंवा

←----->

1--एस|SSकोS|SSतीS|SSन्वाS|SSर-।

X X X X X

1 2 3 4 5

(टाळीच्या आघाताचे क्षण फुलीने दाखविले आहेत व त्यांचे क्रमांक लिहिले आहेत, आणि आडव्या बाणचिह्नांमध्ये एकेका अक्षराचा उच्चारकाल दाखविला आहे. आडव्या रेषेचा अर्थ असा की तेथे नाद नाही),

वरीलपैकी पहिल्या प्रकारांत प्रथम 'ए' हा उच्चार झाला व तो अभ्यावर आल्यानंतर टाळीचा आघात पडला; दुसऱ्यांत, प्रथम टाळीचा आघात झाला व टाळीची क्रिया अर्धी झाल्यावर्षी 'ए' हा उच्चार सुरू झाला. अर्थात् दोन्ही प्रकारांत रोंवटचा, 'चार' या शब्दाचा, उच्चार अर्धभागाने मागे अथवा पुढे झाला.

असा हा टाळीचा व वर्णोच्चाराचा फरक, अर्धभागाचाच असता असे नाही, केवढाहि पण विशिष्ट असा असू शकेल, तात्पर्य, टाळी व वर्णोच्चार हे एकमेकांची साथ करितात, एकमेकांचें 'ग्रहण' करितात, ते तीन प्रकारांनीं करूं शकतील :

आधीं तालाघात, मग वर्णोच्चारः

आधी वणोच्चार, मग तालाघातः

व वर्णोच्चार आणि तालाघात एकाच क्षणी.

या “ग्रहण” करण्याच्या क्रियेचें नांव ‘ग्रह’.

यांत, वर्गीकरणाची हौस भागली एवढेंच; विशेष तें काय साधिलें ? असें वाटेल; परंतु तो विपर्यय गीतांमधील उदाहरणें पाहिल्यास दूर होईल.

भजनी मंडळी “ ग्यानवा तुकाराम ” असें ठेक्यांत म्हणतात त्याकडे लक्ष द्यावें. त्यांचे आघात (व त्यांनुसार पायांची हालचाल) अशी असते :

। ग्यान्वा । तुकाराम् । ग्यान्वा । तुकाराम् ।

× × × ×

आणि मध्येच हें रूप पालटून असें होतें :

। - ग्यान् । वा तुका । राम्ग्यान् । वा तुका । राम् - ।

× × × ×

या बदलामुळे वैचित्र्य साधतें, तोच तो पणा नाहीसा होतो, हें तर खरेंच; पण भजन-गीताचा “ डौल ”च बदलल्यासारखा वाटतो.

“ सतेज काळे, टपोर डोळे; दिसावयाला गरीब भोळे ” हें गझल

। सतेज । काळे । टपोर । डोळे । दिसा । वयाला । गरीब । भोळे ।

× × × ×

असें समप्रमाण-डौलानें म्हणतां येतें, व “ ग्रह बदलून ”

- - - स । तेज काळे ट । पोर डोळे दि । सावयासा ग । रीब भोळे ।

× × × ×

असें करितां येतें, त्यानुसार डौलहि बदलतो आणि त्या डौलानें म्हणतांना वेगळा अर्थभाव व्यक्त करितां येतो,

- तुज । वीण स । खे मज । कीणि न । से ऽ आणि

× × × ×

। तुजवी । ण सखे । मज को । णि नसे

× × × ×

या ग्रहभेदानुसार अर्थभावांतहि फरक होतो; ^१ तुजवीण याच्या तु वर भार देणें व वी वर भार देणें यांनुसार अर्थभेद होतो. एकांत विशिष्ट व्यक्तिला प्राधान्य येतें व दुसऱ्यांत त्या व्यक्तिला अभाव या कल्पनेला प्राधान्य येतें. “ मज कोणि नसे ” यांत अभावाचा व “ मज कोणि नसे ” यांत स्वतःच्या एकटेपणाचा भाव आहे.

साध्या गद्यांतहि हा “ ग्रहभेदे अर्थभेदः ” दाखवितां येईल. “ आतां बोला ” हें साधें वाक्य पहा.

आतां बोला. (‘ आ ’ वर भार, वाद घातल्याचा भास होऊं शकेल),

×

आतां बोला. (‘ बो ’ वर भार, यांत स्वरांच्या चढउतारांनुसार नानाभाव निर्माण

×

करितां येतील; 'टाका बोलून एकदाचें काय तें' अशा वैयागापासून ते 'बोला हो' अशा विनवणीपर्यंत.)

× आतां बोला. (यांत जिकली, निरुत्तर केलें असा भाव निर्माण करितां येईल. टाळी आधीं व नंतर 'आतां').

अवघाचि संसार सुखाचा करीन

× × × ×

अवघाचि संसार सुखाचा करीन

× × × ×

अवघाचि संसार सुखाचा करीन

× × × ×

यांतील ग्रहाच्या फरकानुसार अर्थभाव वेगवेगळे होतात हें प्रसिद्धच आहे.^१

अर्थभावानुसार स्वरनादांचा वर्तावहि वेगवेगळा होतो हें 'आतां बोला' या गद्य वाक्यांतहि दिसतें; गीतांतील मनोरंजक उदाहरण पुढीलप्रमाणें देतां येईल.

'वद, जाउं कुणाला शरण ?' हें सुप्रसिद्ध गीत, वाद्यगंधर्व व हिराबाई या दोघांनीं तबकडीच्या रूपांत ध्वनिमुद्रित केलें आहे.

वद जाउं कुणाला शरणऽऽ अशी सुरुवात गंधर्वाची आहे.

× × × ×

वद जाऽउं कुणालाऽऽ शरणऽ अशी सुरुवात हिराबाईची.

× × ×

यांत स्वरनादांतहि किंचित् भेद आहे व त्यानुसारहि भावदर्शन भिन्न दिसतें.^२

तेसाच प्रकार 'सत्य वदे वचनाला, नाथा' यांतहि आहे.

सत्य वदे ऽ वचनाऽलाऽ नाऽथाऽऽ — बालगंधर्व.

× × × ×

सऽत्य वदेऽ वचनाऽलाऽ नाऽथाऽऽ — हिराबाई.

× × × ×

तात्पर्य, ग्रह हा अर्थभेदाचा, भावभेदाचा एक बटक. त्याच प्रमाणें स्वरांगभेद, द्रुतादि लयभेद, हेहि परिणामकारक होतात.

तेव्हां ग्रहकल्पना ही केवळ 'तालाच्या झटापटी'शीं संबंधित आहे असें नाहीं; ती लयतालविचाराचा एक प्राणभूत भाग आहे.

ग्रहाचे मुख्य प्रकार दोन : सम आणि विषम. तालाघात व वर्णोच्चार जेव्हां एकसाथ होतात तेव्हां समग्रह होतो आणि ते वेगवेगळ्या क्षणीं असतात तेव्हां विषमग्रह मानितात. विषमग्रहाचे प्रकार दोन, अतीत म्हणजे पूर्वीं होऊन गेलेला, आणि अनागत म्हणजे पुढें येणार असणारा, सध्यां न आलेला. हें होऊन जाणें-येणें तालाघाताचें, आधीं तालाघात व मग

वर्णोच्चार असेल तेथें तालाघात वर्णसापेक्ष होऊन गेलेला, म्हणून ग्रह अतीत. वर्णोच्चार झाला पण तालाघात अजून झाला नाही, व्हावयाचा आहे, अशा प्रकारास अनागत ग्रह म्हणतात. हे वर्णसापेक्ष आहे.

समपाणि, अवपाणि, परिपाणि व उपरिपाणि हे प्राचीन शब्द. ताल, विताल, अनुताल व प्रतिताल अशीहि परिभाषा जुन्या काळीं होती. समग्रह तोच समपाणि अथवा ताल, अतीत-ग्रह तो अवपाणि अथवा विताल, अनागतग्रह तो परिपाणि अथवा अनुताल. चौथा शब्द उपरिपाणि अथवा प्रतिताल; त्याचें उदाहरण पहा.

— कठिण — बडोद्या — चीन्हा — करीऽऽ

× × × ×

— कशाला — हवीआ — पणां — तरीऽऽ

× × × ×

यांत वर्णोच्चारांच्या मध्येच आघात येतो. ४

आतां मुद्दा असा येतो कीं, ग्रह सम असो अथवा विषम; टाळी 'एक' ही केव्हां कोठें मानावयाची ? अनागतग्रह (किंवा परिपाणि अथवा अनुताल) असेल तेव्हां व तेथें आधीं उच्चार मग आघात हें ठीक; पण 'आधीं-नंतर' याचा निकष कोणता ? याच प्रश्नाचें भाषान्तर असें कीं टाळीक्रियेच्या परंपरेस कांहीं निश्चित अशी सुरुवात व शेवट यांची बंधने आहेत कीं नाहींत ? कीं जेवढे अंक म्हणावे तेवढ्या टाळ्या ? या प्रश्नांचा विचार 'आवर्तन' या कल्पनेन होतो.

म्हणून आतां आवर्तनविचार पाहूं.

टीका-टिप्पणी : ८. ग्रह

८. १ 'सतेज काळे टपोर डोळे' आणि 'तुजवीण सखे मज कोण नसे' ही दोन्ही गझले माधव ज्यूलियनकृत आहेत. येथे दाखविलेले ग्रहभेद आक्षमबाईंच्या तब-कच्चांत आढळतील, ते तालाच्या रुढ परंपरेला धरूनच केले होते.

८. २ हा शानेश्वरांचा अभंग बालगंधर्वांच्या वर्तावाने लिहून दाखविला आहे. असे लयभेद व लयांगभेद करणे हे गंधर्वांचे वैशिष्ट्य असून शिवाय लयप्रमाण (मात्रेचे सेकंदामध्ये माप) ते असे काही निवडीत की त्याहून किंचित् संथ अथवा किंचित् जलद लयहि ठीक वाटत नसे.

८. ३ बालगंधर्वांचा लय तुलनेने द्रुत आहे; 'वद जाऊं कुणाला' यांत एकच, तार षड्ज हा, स्वरनाद आहे, पहिला मोठा स्वरालंकार (समझमा) 'शरण' च्या 'ण' नंतर दीर्घ आकारयुक्त आहे. हिराबाईंचा लय जरा संथ आहे; 'वदजा' हे 'पधसा' 'S' असे समान लयांगाचे आहे, जाऽऽउं असा दीर्घ तारषड्जावर उच्चार आहे; त्यांतच हळूच तारकोमल ऋषभाचा 'कुणाला' च्या कु ला स्पर्श आहे, कु म्हस्व आहे, किंचित् कंप देऊन 'णाऽलाऽऽऽ' असा दीर्घ उच्चार आहे. 'वद' नंतर अष्टमांश मात्रा विराम, आणि नंतरचा 'जा' चा उच्चार आघातामुळे वेगळा उठून दिसतो. 'शरण' चा णऽऽ, कोमल धैवतावरून छोटीशीच मीड घेऊन तीव्र निषादावर स्थिर होतो व त्यांत वैतागयुक्त प्रश्न-भावना व्यक्तविली जाते, या सर्व प्रकारांचीं स्वरंगतालांगे, आघातवर्णांचीं स्थाने, सूक्ष्मतेने अभ्यासित्यायोग्य आहेत ! याहून अक्षरशः हजारों वेगवेगळीं लयांगे केवळ या छोट्या तुकड्यांत मास्तर कृष्णा दाखवितात, ती आपल्यापरीने चांगली आहेत, तरी त्यांत गीताच्या अर्थभावाचा विसरच पडतो. 'वद जाऊं', 'सत्य वदे' अशीं गीते हिराबाईंचे अधिक साधलीं असे म्हणावेसे वाटते. टाळी-तबला यांच्या सहाय्याशिवाय केवळ स्वर आणि उच्चारबल यांनीहि ग्रह व्यक्तविला जातो हे या उदाहरणांत दिसते. आघातांची जागा उच्चार घेतो. टीप ८. ५ पहावी.

८. ४ परशुरामकृत लावणी. वर्ताव सुंदराबाईंचा. कोटें किती विराम घ्यावा व त्यानंतर कसा उठाव करावा ही त्यांची हातोटी अनुपम होती.

८. ५ या विषयामध्ये एक मुद्दा पुन्हा उजळावयास हवा. ग्रहासाठीं टाळीच वाजविणे अवश्य आहे असे नाही. टाळी ही फक्त एक क्रिया आहे. तालक्रियेत कला या निःशब्द क्रियाहि असतात, त्या ग्रहव्याख्येत येत नाहीत असे 'टाळी' कल्पनेने ठरविले गेले. परंतु हाताची क्रिया ही केवळ कालनियमनासाठी. तालाचे प्रतिनिधि म्हणजे नाना वर्णाच्चार, टाळीचे प्रतिनिधि म्हणजे नाना आघाती-जोरदार- 'भरे' -उच्चार. त्यांचाहि उपयोग ग्रहकल्पनेमध्ये होतो, आणि जेथे हस्तक्रिया नाही, तालवाद्य नाही, तेथे केवळ या

उच्चारानेच ग्रहमेद विसतो. 'ग्यान्वा तुकाराम्' व 'ग्यान्वा तुकाराम्' हें म्हणून पहावें.
स्वरांग-तालांग हें एकाच वस्तुचें डावेंउजवें आहे याचा हा एक पुरावा.

तात्पर्य असें कीं, 'ताल' म्हणजे हाताची क्रिया-विशेषेंकरून सशब्द क्रिया-हा मूळचा अर्थ खरा; प्राचीन ग्रंथांपासून तो आजतागायत तालाचा विचार हा त्या अर्थाला धरून व त्या अर्थापुरताच मर्यादित आहे आणि स्वरविचार आणि तालविचार हे अलग-अलग ठेविणें हेंहि प्राचीन काळापासून चालत आलेलें आहे हेंहि खरें; परंतु संगीतांतील गायनवादानाच्या सिद्धांतांनां शास्त्रीय भूमिकेवर आणावयाचें तर स्वरांगामधील अंगभूत कालप्रमाणें अतिमहत्त्वाचीं असल्यामुळें त्यांनां प्राधान्य दिलेंच पाहिजे-स्वरांगविचार प्रधान झालाच पाहिजे; आणि त्याचें कालनियमन करण्यासाठींच जर हस्तक्रियेची योजना आहे तर 'ताल' कल्पनेचें, ताल शब्दाचें विस्तृतीकरण केलेंच पाहिजे. दोन्ही हातांनीं थोटा असलेला मनुष्यहि तालबद्ध गायन करूं शकतो, तर तें वर्णोच्चार व स्वरप्रमाणें यांच्या आधारानेंच शक्य होत अरुणार; 'टाळी'ची जागा विशिष्ट वर्णोच्चार घेणार, हें स्पष्ट आहे; टाळी ही गौण आहे. अचूक कालप्रमाणबद्धता साधिली म्हणजे लयतालहि साधिले. टाळी अथवा निःशब्द हस्तक्रिया हें साध्य नव्हेच परंतु खरें पाहतां साधनाहि नव्हे, तर मात्राकाल व लघुकाल हें साधन आहे आणि त्या साधनाचें एक सोंपें उपकरण म्हणजे हस्तक्रिया.

अंगलंब्युक्त जातिगतिनें सिद्ध होणारें एक आवर्तनरूप, ही 'ताला'ची संगीतां-तील व्याख्या पुढें चर्चिली जाणार आहे. तिच्यामध्येहि हेंच व्यक्त होतें कीं हस्तक्रिया हें केवळ एक उपकरण आहे, साधन नव्हे व साध्य तर नव्हेच.

'तालवादन' झाला म्हणतात त्यांत वाद्य हें उपकरण असतें आणि जरी तें उपकरण हाताच्या क्रियांनीं वाजवावयाचें असतें तरी तेथेंहि 'वाजवावयाचें' या शब्दासच महत्त्व आहे. तें 'वाजवावयाचें', बडवावयाचें नाहीं. तेथें वर्ण प्रमुख असतात, ते ते वर्णोच्चार-नाद उमटवून आवर्तनें निर्माण करावयाचीं असतात. येथेंहि टाळीची जागा वाद्यावाटे निघणाऱ्या 'बोलां'नीं म्हणजे वर्णानींच घेतलेली आहे, टाळी ही गौणच आहे. (याचा सविस्तर विचार 'तालव्यवहार' व 'ठेके' या भागांत पुढें येईल). कालप्रमाणसिद्धि आणि कालप्रमाणभेद हेंच मुख्य साध्य.

म्हणून कसेंहि पाहिलें तरी, 'टाळी' किंवा दुसरी हस्तक्रिया एवढ्याच आकुंचित कल्पनेचा आधार घेऊन तालशास्त्र सिद्ध होणार नाहीं, आणि स्वरांग-तालांग असे विषय अगदीं अलग ठेवून संगीतशास्त्र होणार नाहीं. क्रियानुभव, श्रवण आणि विचार यांवर आधारिलेला लेखकाचा हा पक्का निश्चय आहे, आणि ज्या ज्या जुन्या थोर विद्वान् कलाकारांजवळ त्यानें हा विषय काढिला त्यांनीं त्यांनीं त्याला दुजोराच दिला इतकेंच नव्हे तर 'यांत तुम्हीं नवें काय सांगतां? तो तर संगीताचा प्रथमविचारच आहे!' अशा अर्थाचे उद्गार काढिले,

९. आवर्तन. 'सम' म्हणजे काय ?

मात्रांचे गट, टाळीनें होणारे कालखंड, हे आपण करितों, ते 'स्वयंभू', देवानें दिलेले, सत्यरूप मानण्याला कांहीं आधार नाही. हें लक्षांत घ्यावें.

एक, दोन . . अशा टाळ्या कितीहि देतां येतील, धा, धीन् . . असे तुटक आवाज असंख्य काढितां येतील. 'आसीदशोषनरपतिशिरस्समभ्यर्चितशासनः पाकशासन इवापरश्चतुर्दधिमालामेखलाया भुवो भर्ता' . . इत्यादि अनेक वर्णोच्चारणांनीं युक्त असें अतिदीर्घ वाक्य उच्चारितां येईल. वर्णोच्चारणांचे अथवा क्रमांकांचे 'गट' मानून — लयांणें करून — कंटाळवाणेपणा थोडाबहुत कमीहि करितां येईल. पण अशा प्रकारांत मन रमत नाही, कारण लयाचा पाठपुरावा करितां करितां चित्त थकतें, त्याला विसांवा मिळत नाही.

दुसरे टोंक म्हणजे एकेका आघाताबरोबर राम्, राम् . . असें कितीहि दीर्घकाळपर्यंत म्हणतां येईल. तेथें मु हा अगदीं कमी कालमानाचा असल्यामुळे प्रत्येक आघातानंतर थोडा विसांवा वाटेला. रां-रां-रां-रां . . अशी एक-एक-एक-एक या मात्रांची अथवा लघूंची कितीहि लांब मालिका साधितां येईल; तींत प्रत्येक रां ला शेंवट आहे, पण अशी मालिका फार लांबविली तर तिच्यांत मन प्रथम रमेल खरें, पण पुढें चित्त केवळ 'लीन' होऊन जाईल, मनामध्ये विरघळेल, त्याचे बुद्धिप्रवण व्यापार थांबतील. 'स्वतः' चें भान राखून, स्वतःच उत्पन्न केलेल्या लयाचा खेळ स्वतःच 'दुजें होवोनि' उपभोगिणें हा मनाचा भोगविलास बंद होईल, असें अनुभवास येतें. संगीतांत चित्त असें 'लीन' होऊन चालत नाही, तें 'रमणें' नव्हे. संगीतांत समीपता अवश्य असते, पण सायुज्यता त्याला अपथ्यकारक आहे; कारण सायुज्यतेपर्यंत पोहोचल्यास जणू काय लयाचाच लय होतो व म्हणून संगीत हें संगीत राहतच नाही. तें सायुज्यतेचें केवळ एक साधन होतें, सलोकता-सायुज्यता हें साध्य होतें. संगीतांत 'प्रत्ययाची एकतानता' हवी, पण त्याची केवळ 'अर्थमात्र निर्भासता' नको. ध्यान हवें, समाधि नको.

'संगीतानें समाधि लागली' असें म्हणतात, 'संगीतांत समाधि लागली' असें नव्हे, हें लक्षांत घ्यावें. समाधिमध्ये संगीत संपून त्यापलीकडचा देश येतो.

यांत चित्त लीन कां होतें ? याची एक उपपत्ति अशी होईल कीं अनेकवार उजळणी झाल्यामुळे चित्ताची क्रिया केवळ यंत्रवत्, सहज अशी वचून जाते. त्याला कार्यव्यापार करण्याची गरज राहत नाही; कारण तें काम त्यानें केवळ इंद्रियांकडे सोपविलेलें असतें, तें स्वतः मोकळें राहतें. पण तरीहि त्याच्याकडे दुसरा व्यापार दिला जात नाही, कारण दुसरा व्यापार केल्यास पहिल्याचें अवधान सुटूं शकण्याची, दुसऱ्या व्यापारांत गुंतून पुन्हां बाह्येंद्रियांवर देखरेख ठेविणें जरूर पडण्याची, धास्ती असते. 'साक्षित्व' हाच त्याचा कार्यव्यापार चालूं राहतो, म्हणजे चित्ताच्या वृत्तिला बांध घातल्यासारखें होतें. त्यामुळे चित्ताच्या मागोमाग जाणाऱ्या बुद्धिलाहि

आराम मिळतो व केवळ यंत्रवत् बाह्येंद्रियांच्या उच्चारक्रिया-आघातक्रिया आणि त्यांस केवळ पाहणारें तटस्थ अंतःकरण एवढेंच उरतें.

म्हणून, चित्ताचे व्यापार चालूं तर रहावेत पण ते बुद्धिला कष्ट देणारे नसावेत, आणि मध्ये मध्ये विसांवाहि मिळावा, तरच मनाला या सर्व खेळामुळे मिळणारा भोग सुखदायक होतो म्हणजे मात्रामालिका रंजक वाटते. तेव्हां मन रमण्यासाठीं मात्रामालिकेला कोठें कोठें शेंवटहि असावा लागतो. पण एक दोन मात्रांचीच तोकडी मालिका जर असली तर तेवढ्याचाच पुन्हां पुन्हां प्रत्यय व्यावा लागण्यामुळे चित्तव्यापार यंत्रवत् बनतो, बुद्धिचें कार्यहि शून्यप्राय होतें, व चित्त मनांत लीन होतें, मनाचा भोगविलास कमी होतो-कदाचित् थांबतोहि; म्हणजेच रंजकता राहत नाही. उलट, अतिसंख्य मात्रा जर मालिकेंत असल्या तर त्यांचा प्रत्यय घेण्यामध्येच चित्त व्यग्र होतें, कदाचित् चुकार विद्यार्थ्याप्रमाणें क्षिप्त-विक्षिप्तसे भरकटूं लागण्याचें भय उत्पन्न होतें, त्यामुळे बुद्धिचें कार्य वाढतें-केवळ चित्तप्रत्ययाचा बोध घेऊन तो मनाकडे देणें एवढें सोपें राहत नाही-आणि परिणामी, मनाला जो 'भोग' मिळणार तो सहजसुकर असा न राहतां कष्टाभ्य बनतो. चिंतन, तर्कादि विचार, सूक्ष्मपरीक्षण, वगैरे कार्यांमध्ये हें चालून जातें, अपरिहार्यहि असतें, त्यांतहि मनाला भोग मिळतोच व त्या भोगाचें सुखहि प्राप्त होतें, हें खरें; परंतु तो 'सहजक्रीडे'चा, खेळकर असा भोग नव्हे. म्हणजेच अशा प्रसंगीं मन अनुकूल अशा क्रियेंत मग म्हणजे सुखी होतें, पण रमतें असें म्हणतां येत नाही. (गुजरातींत 'खेळ' या अर्थाचा 'रमत' हाच शब्द आहे). अर्थात् अतिसंख्य मात्रांची मालिका रंजक होत नाही. १

पण अशी मात्रामालिका एकदांच चित्तानें अनुभविली तर मन तिचा मागोवा घेऊं शकत नाही, उजळणी होत नाही ('पुनःप्रत्यय' नाही असें म्हणण्याचा परिपाठ आहे), व अनुभविलेलेच पुन्हां विनायत्न अनुभविण्यांत जो सहजभोग आहे तो मिळत नाही. म्हणून ती मात्रामालिका प्रथमपासूंत अखेरपर्यंत पुन्हां पुन्हां दाखविली जाते. 'ग्यान्वा' हें रंजक नव्हे, 'ग्यान्वा तुकाराम्' हेहि नव्हे, पण 'ग्यान्वा तुकाराम्, ग्यान्वा तुकाराम्' अशी पुनरावृत्ति रंजक आहे. येथें 'ग्यान्वा तुकाराम्' एवढी वर्णमालिका फार लहान नाही व फार दीर्घहि नाही. व ती पुनः पुन्हां आलेली आहे. 'स्मरण' या चित्तवृत्तिचा उपयोग होऊन ती सहज अशी पुन्हां उच्चारिली जाते. त्या चित्तवृत्तिला व्यापार तर दिला जातो पण तो सहज-सुकर असा आणि एकच एक असतो. म्हणून तिचा निरोध तर केला जात नाही, पण ती एकमार्गी केली जाते. मुलांना सोप तर येऊं द्यावयाची नाही, उनाडक्याहि करूं द्यावयाच्या नाहीत, व एका ठिकाणीं जखडूनहि ठेवावयाचें नाही; तर त्यांना सहज खेळतां येईल अशा खेळांत त्यांना गुंतवून टाकावयाचें, असा हा प्रकार होतो. पण अशा खेळांतहि तोच तो पणा आला तर मुलें कंटाळतील, यासाठीं अर्धेमध्ये थोडें वैचित्र्य-वैविध्य असणें अधिक बरें. असा प्रकार 'ग्यान्वा तुकाराम्' मध्ये फक्त ग्रह बदलूनच होऊं शकेल. पण 'रघुपति राघव राजाराम्' या पदांत

× × × ×

पुनरावृत्ति करितांना लयांगें बदललीं जातात, 'पतीतपावन शीताराम्' असें होतें, त्यामध्ये

× × × ×

अंतर्गत असें कालप्रमाणवैविध्य निर्माण होतें.

येथें काय होतें ? मात्रा नांवाचा एकेक लहान कालभाग घेऊन त्याचे अंगभेद करून आणि लघुगुरुप्लुत आदि तन्हेतन्हेच्या अंगांची जोडणी तन्हेतन्हेनें करून साधारण सोईस्कर लांबीचा असा लयबद्ध व रंजक असा कालखंड निर्माण केला जातो. जणू काय या कालखंडास, त्याच्या घटकांसह, स्वतंत्र अस्तित्व आहे असें मानून, स्मृतिच्या आधारें तो पुनःपुन्हां मनासमोर आणिला जातो. 'स्वतंत्र अस्तित्व' म्हणण्यापेक्षा 'पुनरावृत्तिचा धर्म' म्हटलेलेंच योग्य ठरेल, कारण काल ही वस्तु पुनरावृत्त होत नाही असें मानिलें आहे; तरीहि वर्णोच्चारयुक्त कालविभाजन ही क्रिया पुनरावृत्त झालेली आहे. येथें आवृत्तिची कल्पना आहे आणि तीवरून 'आवर्तन' ही कल्पना स्पष्ट होते. आवर्तन म्हणजे लघुगुरु आदि अंगांनीं मिश्रित असा लयबद्ध कालखंड, कीं ज्याला 'समाप्ति' कल्पिलेली असल्यामुळें, तोच तो पुनःपुन्हां समोर ठेविला जातो.

'रघुपति राघव राजाराम' हें आवर्तन हल्लींच्या प्रघातानुसार सोळा मात्रांचें, अथवा कोणाच्या मतानुसार आठ मात्रांचें, मानिलें आहे.

१। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। १६ मात्रा

अथवा

१। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। ८ मात्रा

'पतीतपावन सीताराम' यांत १६ अथवा ८ मात्रा, तशाच अंगप्रकारांनीं पुनरावृत्त होतात; किंचित फरक-जसें एका लघूचे दोन द्रुत इत्यादि-केले जातात.

पण 'रघुपति राघव राजाराम, पतीतपावन सीताराम' एवढें सर्व मिळून एक आवर्तन मानिल्यास तें 'सुंदरमाधव मेघश्याम, जनकिजीवन रामनाम' यांत पुनरावृत्त होतें.

मूळ आवर्तन किती मोठें ठेवावें हें, मूळ लघुगुरुमिश्रण कशा प्रकारचें व किती लांबीचें आहे यावरून ठरतें, हें झालेंच, पण अनेकदां तें अर्थानुसारहि ठरतें. उदाहरणार्थ, १। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। अथवा १। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। किंवा २ मात्रांचेंहि आवर्तन कल्पितां येईल व तें १। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। अथवा १। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। यांत पुनरावृत्त झालें असें मानितां येईल, पण त्यांत अर्थ पुरा होत नसल्यामुळें तें ठीक समजलें जात नाही. १। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। अथवा १। २। ३। ४। ५। ६। ७। ८। ९। १०। ११। १२। १३। १४। १५। १६। मति। यांत एकादे वेळीं तसें खपेल, पण तेथें छोटेपणामुळें रंजकता कमी भासेल; तेवढ्या आंखूड आवर्तनांत गांभीर्यापेक्षां एक प्रकारचा डोल म्हणजे झोंका निर्माण होणेंच साहजिक आहे.

जेव्हां अर्थपूर्ण शब्द नसतील तेव्हां, उदाहरणार्थ वाद्यवादानांत, 'अर्थानुसार आवर्तनाची लांबी' हा मुद्दा अर्थातच उपस्थित होत नाही. तेथें कमीअधिक दीर्घता हा एकच मुद्दा शिळक राहतो. स्वरयोजना हा एक मुद्दा आहे खरा, परंतु (आवर्तनाच्या) लांबीपेक्षां तो गौण असतो, कारण या विषयामध्ये लघुगुरु इत्यादि अंगांची जोडणी हाच एक मूळ आधार आवर्तनकल्पनेच्या मार्गें आहे, अमुकअमुक स्वरनाद उमटविले यापेक्षां ते ते स्वरनाद अमुकअमुक प्रकारें न्हस्वदीर्घ केले हें मुख्य. हा निश्चय विचाराअंतीं होईल.

लहान आवर्तन रंजक नाही असे जे वर म्हटले त्यांतहि एक गोष्ट दिसते. लहान आवर्तनांतील उपरोल्लिखित 'डोल' हा चित्तास झटकन् आकर्षित करितो, आणि त्यामुळे ते अधिक लोकप्रिय होऊ शकते. मात्र त्याची पुनरावृत्ति फार वेळ चालू ठेविली तर ते कंटाळवाणे होते. ^३ अंगांचे वेगवेगळे प्रकार करणे हा त्यावर उतारा आहे खरा, परंतु सर्व लोकांत प्रिय अशा आवर्तनाचा वर्तव सर्व लोक करणार, आणि ते सर्व लोक असे वेगवेगळे प्रकार फार दाखवू शकणार नाहीत. मागुली भजनांमध्ये याचा पडताळा मिळतो. (आपण जेव्हां कहरवा-कवाली या ताळांचे वर्णन पाहू तेव्हां यां मुद्याची अधिक खात्री पटेल).

म्हणून असे अनुभवास येते की ४ मात्रांहून कमी लांबीचे आवर्तन व्यवहारांत नाही, ६ मात्रांपासून अधिक लांबीचीच आवर्तने संगीतोपयोगी ठरली आहेत, आणि ११ मात्रांहून अधिक लांबीचे आवर्तन क्लिष्ट मानिले जाते.

आवर्तनाच्या शेवटी 'ताल' संपतो व लयाला साम्यावस्था प्राप्त होते, म्हणून आवर्तनाचा शेवट ती समा अथवा 'सम'. हा एक कालक्षण आहे. तोच कालक्षण पुढील आवर्तनाच्या सुरुवातीला असतो, म्हणून की काय, 'ताल समेवर सुरू होतो' असे म्हणण्याची यद्दिवत् पडली आहे. पण व्याख्येच्या दृष्टिने आवर्तनाचा शेवट तीच सम. समेचा क्षण आणि आवर्तनाच्या सुरुवातीचा क्षण यांमध्ये जे अंतर ते इतके सूक्ष्म असते की आपण कितीहि सूक्ष्म कालभाग मानिला तरीहि त्याहून ते लहान असते, म्हणजे ते शून्यप्राय-किंवा अंतिम मर्यादेच्या दृष्टिने शून्यच-असते. हे स्पष्ट करण्यासाठी कांहीं चिह्ने वापरूं. x हे आघातक्षणाचे चिह्न पूर्वी वापरिलेच. समेचा म्हणजे आवर्तनाच्या अखेरीचा जो क्षण, त्यासाठी हेंच चिह्न + असे रूपान्तराने वापरूं. मात्रा हा कालखंड आहे हें दाखविण्यासाठी मागेपुढे दोन उभे दंड आपण वापरीत आहोच, पण आवर्तन संपते असे दाखविण्यासाठी तेथील दंड जरा वेगळा दाखवूं, त्याला) असे कंसाचे रूप देऊं. प्रत्येक मात्रेचा आवर्तनामधील क्रमांक, त्या मात्रेच्या सुरुवातीच्या दंडाखाली लिहिण्याचे आपण ठरविले आहेच. आतां आठ मात्रांचे, 'धागे दिन नगे दिन' हें आवर्तन पहा. ते 'न' या शेवटच्या ८ व्या मात्रेच्या शेवटी संपते व तेथे समस्थान, समक्षण, 'सम' आहे.

। धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न) असे लिहितां येते. याचीच पुनरावृत्ति

होतांना पुन्हां पहिली मात्रा । धा । अशीच होणार, व दोन आवर्तने लिहिण्याची रीत पुढील-

प्रमाणे होणार :

। धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न) । धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न)
 $\times_1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8 \quad 9 \quad 10 \quad 11 \quad 12 \quad 13 \quad 14 \quad 15 \quad 16 \quad 17 \quad 18 \quad 19 \quad 20$
 पण) । या भागांतील कालांतर शून्यप्रायच आहे, म्हणून) व । हीं चिह्ने एकमेकांत मिसळून
 $\times +$ $+ \times^1$

गेली पाहिजेत, म्हणून सुरुवातीचा जो क्षण, तोहि) असा लिहावा लागेल, तेव्हां दोन आवर्तने

) धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न) धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न)
 $+1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8 \quad 9 \quad 10 \quad 11 \quad 12 \quad 13 \quad 14 \quad 15 \quad 16 \quad 17 \quad 18 \quad 19 \quad 20$

अशीं लिहिलीं जातील, सुरवातीचा कंस) असा बरा दिसत नाही, म्हणून तो (असा पालटून लिहूं.

(धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न) (धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न)
+१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +

असें लिहिलेलें ठीक होईल.)(हे एकत्रच आलें.

अतएव, आवर्तनाचा शेंवट ती सम हें तत्त्वदृष्ट्या बरोबर, आणि आवर्तनाची सुरवात ती सम हें क्रियादृष्ट्या चूक नव्हे. एकच आवर्तन असेल तेव्हां तें संपतें तेथें सम असेंच म्हणणें प्राप्त आहे. * (समेवर ग्रह नव्हे तर 'न्यास' येतो).

येथें समुद्राच्या भरतीओहोटीचें उदाहरण देतां येईल. भरती पूर्ण होते ती साम्यावस्था. तिला 'समा' म्हणतात. त्यावेळींच ओहोटी सुरू होते. ओहोटी संपते तेव्हांहि साम्यावस्था येते. तिलाहि 'समा'च म्हणतात. त्यावेळीं पुन्हां भरती सुरू होते. फरक एवढाच कीं भरती आणि ओहोटी या दोहोंची मिळून आवृत्ति होते, भरती अथवा ओहोटी हें आवृत्त होत नाही, भरती-ओहोटी हें आवर्तन. एक समा मध्य-आवर्तनीं येते.

'धागेदिन नगेदिन' हें आवर्तन आपण आठ मात्रांचें समजलों, जलद करून तें चार मात्रांचेंहि कल्पितां येईल : (धागे । दिन । नगे । दिन) असें. येथें प्रत्येक मात्राकालांत दोन चहूस्वाक्षरोच्चार आले. पहिलें अंग ८ विरामांचें मानिल्यास आतां तें चार द्रुतांचें झालें. पण आवर्तनाचा डोल येथें बदलला नाही. धागेदिन मध्ये एक सलग मात्र आणि नगेदिन मध्ये एक, एवढेंच भासतें, मग मात्रा ४ मानाव्या कीं ८. तथापि, आवर्तन ८ मात्रांचेंच, परंतु

(धा । गे । धीं । ति । र । कि । ट । ता)^५

+१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +

असें मानिल्यास डोलच बदलतो. तिसऱ्या मात्रेच्या 'धीं' वर आघात असल्यामुळें धागे, धींतिरकिटता असे २ व ६ मात्रांचे अथवा धागेधीं, तिरकिटता असे ३ व ५ मात्रांचे 'तुकडे' पडल्याचा भास होतो. हें रूप अष्टमात्रिकच असलें तरी डोल बदलला तो वर्णोच्चार-भेदांमुळे, हें उघड आहे; कारण त्यांत लयांगाचाहि फरक नाही.

येथें 'जाति' आणि 'खंड' या कल्पना उभ्या राहतात.

टीका-टिप्पणी ९ : आवर्तन, 'सम' कोठें असते ?

९.१ रंजक, रंजकता म्हणजे काय ? — या प्रश्नाचें उत्तर समर्पक असें लेखकाला ग्रंथांत कोठें आढळलें नाहीं. रंजकता ही बाह्य पदार्थांत नसते, तर ती बाह्य वस्तुचा व मनाचा चित्तबुद्धिद्वारां परस्परसंबंध घडून येतांना जी क्रिया होते त्या क्रियेच्या कांहीं लक्षणांवर अवलंबून असते. त्या लक्षणांचा भोग मन घेतें, 'काय झालें की रंजकता उत्पन्न झाली असें म्हणावें, आणि असें काय की जें कमी झालें किंवा न झालें तर रंजकता कमी झाली अथवा नष्ट झाली असें म्हणावें' असा प्रश्न तयार करून त्याचें एक संभाव्य स्पष्ट स्वरूप मांडण्याचा लेखकानें येथें प्रयत्न केला आहे. ज्याला 'प्रश्नाचें उत्तर' म्हणतात तें शब्ददृष्ट्यां हें नव्हे; परंतु समर्पक असा प्रश्न तयार केला व तो प्रश्नच अधिकाधिक स्पष्ट, स्फुटित करीत गेलें, तर बरीच बुद्धिगम्य माहिती मिळते असें विज्ञानपद्धतिचें एक प्रमेय आहे; त्याचा अवलंब करून हें रंजकतेचें उपपादन केलें. त्यांतील ग्राह्याग्राह्य हें तज्ज्ञांनीं ठरवावें, परंतु पुस्तकांत 'रंजकता' हा शब्द वारंवार येणार; त्याबद्दल कांहींच स्पष्टता लिहिलेली नसावी हें बरें नव्हे, म्हणून लेखकानें स्वतःचा विचार मांडला आहे. या पुस्तकांत त्याचा अधिक विस्तार अनाठायी होईल.

९.२ येथील अभिप्राय, स्वरनादांचा स्थूलक्रम (आरोह-अवरोह-वक्रता-वर्ज्यत्व इत्यादि) आवर्तन ठरण्याच्या कामीं येतो किंवा काय, या संबंधाचा आहे. उदाहरणार्थ, 'मरापधामपधाऽ' हे दुर्गानामक रागाचे स्वर, एकेका स्वरनादास एकेका मात्रा अशी घेऊन, गाइले-वाजविले, तर तेवढ्या मालिकेला पुनरावृत्तिचा धर्म मानितां येईल काय; त्याच नादांचें 'मरापधा' एवढेंच रूप आवृत्त केलें तर काय होतें, इत्यादि विचारहि करितां येतो व तोहि फारच उपयुक्त आहे. परंतु त्याचा परामर्ष 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकामध्येंच व्यवस्थितपणें घेणें शक्य होईल; येथें तें शक्य नाहीं. येथील मुद्दा असा कीं बरील समकालिक स्वरनादांच्या मालिकेंत 'मरा,' 'मराप' इत्यादि ओखूड मात्रामालिका पुनरावृत्त केल्या तर रंजकता विघडेल; त्या तोकड्या मालिका 'मऽऽरा' 'मऽऽराऽऽ,' 'मऽऽरा-पऽऽ' अशा अंगभेदानें सुटसुटीतशा लांबीच्या केल्या तर पुनरावृत्ति रंजक होते. (येथें अवग्रहांनें एका मात्रेची लांबण, आडव्या रेषेनें एका मात्रेचा विराम, कमानीनें उतरती मीड-चंद्रकोरीनें चढती मीड-, व बाणाचिह्नानें घसीट दाखविली आहे).

९.३ येथें वापरिलेल्या परिभाषेचा खुळासा करणें अगत्याचें वाटतें, कारण त्याच्या शब्दांशीं ज्यांचा परिचय नाहीं त्यांनां हें वर्णन चित्तबुद्धीप्रमाणें वाटे. आणि ज्यांनां ते शब्द माहीत आहेत त्यांनां लेखकाच्या बुद्धिमध्यें गोघळ आहे असें वाटे.

प्रथम असें कीं, अशा मुद्यांमध्ये जुन्या पाश्चिमात्य 'साय्कॉलजी' कडे जवळजवळ ल.ता.वि. १०

दुर्लक्षच करावयास हवें, कारण ते विचार अतिशय स्थूल व शब्दावलंबी आहेत. पाश्चिमा-
त्यांच्या कित्येक पिढ्या 'माइण्ड् अॅण्ड् म्येटर', 'म्येन् अॅण्ड् नेचर', 'अॅपियरन्स् अॅण्ड्
रियॅलिटी' अशा शुष्कवादांमध्ये खर्ची पडल्या; त्या वादांसाठी निर्माण झालेली असंख्य
पुस्तकें जरी नुसतीं चाळिलीं तरी दिसतें कीं ते वाद अस्पष्ट कल्पनांमुळे, वास्तवदृष्टि
सोडिल्यामुळे निर्माण झालेले आहेत; 'माइण्ड्', 'म्येटर', 'म्येन्', 'नेचर',
'रियॅलिटी' यांची विधिनिषेधयुक्त व्याख्या अशी नाहीच. 'म्येन्' (मानव) हा
'नेचर' (सृष्टि) चाच भाग आहे एवढेंसुद्धां मान नाही!-सुदैवानें प्राचीन भारतीय
शास्त्रां-वेदांशांमध्ये स्पष्टता अधिक आहे, व न्याय (तर्क) शास्त्र पक्कें बांधिलेंलें आहे.
तेव्हां त्यांतील वर्गीकरण-परिभाषा अनुसरणें हेंच इष्ट होतें.

मात्र त्यांतील शब्दप्रयोगांमध्येहि एकवाक्यता दिसत नाही. सत्-असत्, ऋत-अनृत,
सत्य-ऋत, मन-बुद्धि, बुद्धि-चित्त, इत्यादि शब्दांबद्दल खुलासा जरी व्यवस्थित असला
तरी या शब्दांच्या जोड्या प्रसंगोपात्त उलट सुलट अर्थानीं वापरिलेल्या संपन्नतात. शिवाय
'अॅपियरन्स् अॅण्ड् रियॅलिटी' हा जो पाश्चिमात्य शुष्कवाद, त्याचेच खोलवर गेलेले भार-
तीय पर्यायहि वर्षानुवर्षे चर्चिते गेलेले आहेत, आणि शेवटीं नानामतांपलीकडे हातीं कांहींहि
लागलें नाही. ब्रह्म-माया, पुरुष-प्रकृति, द्वैत-अद्वैत हे भेद मनुष्यनिर्मित आहेत व
मनुष्यनिर्मितच असणार, एकाच व त्याहि मनुष्यनिर्मितच कल्पनेकडे वेगवेगळ्या दृष्टींनीं
पाहिल्यामुळे ते भासतात, याकडे दुर्लक्ष झालेंसे दिसतें. याचें एक कारण असें वाटतें कीं,
आपण कितीहि म्हटलें तरी 'मनुष्य हाच द्रष्टा' हा आपला स्थायीभाव आहे व त्यांत
लाजण्याचें कांहीं कारण नाही- दृश्याचें वर्णन मनुष्यसापेक्षच कां होईना परंतु व्यक्ति-
प्रकृतिनिरपेक्ष ('सार्वजनिक') असें केलें तर पुरे-हा विचार कित्येकदा प्राचीनांनीं
सोडिलेला आहे; शिवाय आपल्या विचारांस मर्यादा आहेत, त्या उल्लंघितां येत नाहीत;
तेव्हां उगाच 'अंतिम सत्य' इत्यादि शब्दकल्पना तयार करून त्यांचा शोध घेत
नसण्यापेक्षां आपल्या मर्यादा निश्चित जाणणें, त्यांच्यामध्येच आपला विचार विस्तृत व
खोलवर नेणें, आणि त्यामुळे आपल्या मर्यादा पिपीलिकामार्गीनें थोड्याथोड्या वाढवितां
येतात काय याचा सप्रयोग शोध वेणें, हें अधिक उपयुक्त होईल; हा विचार कित्येकदा
प्राचीनांनीं 'पाखंड' म्हणून टाळिला आहे.

परंतु यासाठीं प्राचीनांनां दोष देणें युक्त नव्हे, कारण वर जो 'उपयुक्त पद्धति'चा
मार्ग सांगितला तो स्पष्टपणें असा केवळ साडेतीनशें वर्षांपूर्वी प्रथम दिसला, आणि तोहि
यूरप्मध्ये. तो मार्ग भौतिक विज्ञानाव्यतिरिक्त विषयांस हळूहळू लागू करण्यांत येऊं लागला
त्यालाहि फारतर सवादीडशें वर्षे होतील. परंतु त्या मार्गानें जाणाऱ्यांचे पाय जमिनीवर
घट्ट आहेत व तरीहि त्यांची प्रगति आश्चर्यकारक आहे, त्यांनां जें साध्य झालें तें मर्यादित
असेल, पण तें किती मर्यादित हें त्यांस पक्कें माहीत आहे व त्या मर्यादांमधील प्रमेये
पूर्वपेक्षां अधिक प्रत्ययकारी आहेत. म्हणून प्रस्तुत लेखकाला हा 'वैज्ञानिक मार्ग'च इष्ट
वाटतो ऋतंभरा-प्रज्ञेपर्यंत पोहोचतां येत नाही, तेव्हां प्रमा हेंच आपलें ध्येय.

तेव्हां वैज्ञानिक दृष्टिमध्ये बसेल अशी प्राचीन भारतीय परिभाषा आणि त्या

दृष्टिशीं जुळतील असे त्या परिभाषेच्या विषयाचे विचार, लेखक आधारभूत मानितो. या स्पष्टीकरणामुळे पुढील खुलासा समजणे सोपे जाईल.

मनुष्याच्या 'आंतले' जे करण म्हणजे कार्यसाधन, ते अंतःकरण, त्याचे कार्य नाना प्रकारचे असते, सोईसाठी तो प्रत्येक प्रकार हे एकेक 'खाते' समजून त्याला वेग-वेगळे नांव दिले. त्यापैकी एक खाते जणू काय केंद्रस्थानी असून आंत येणाऱ्या व बाहेर जाणाऱ्या सर्व 'वस्तू'चा, 'पदार्था'चा संग्रह करिणें, इतर खात्यांना 'लागतील त्या वस्तु लागतील तेव्हां' काढून देणें, इतर 'खात्या'ची कामें कशीं काय चालली आहेत हा 'तमाशा पाहणें' व एकंदरीत 'घरवसत्या मौज' करणें, अशा प्रकारचे काम करितें; तें 'मन.' मोठ्या एकत्र कुठेवांत कोणी 'खूप अनुभविलेला' आणि वय बरेंच असले तरी घराचें आदरणीय केंद्रस्थान असलेला, परंतु स्वतः होऊन 'बोजा न उठविणारा' कोणी बुद्ध मनुष्य तिजोरी-कोठी शेजारच्या गादीवर बसलेला असावा तसें हें मन. त्याला खेळ, भोग हवे असतात, परंतु स्वतः होऊन कांहीं करवत नाही. तें केवळ 'मनन' करितें, तें खेळ खेळतें.

योजना, निवड, निर्णय, हीं कांयें 'बुद्धि' नांवाच्या खात्याकडे आहेत. मनाच्या कोठींत भरिण्यासाठी बाहेरून वस्तु आणून देणें, आणितानां त्यांची प्रतवारी लाविणें, त्यांचें संकलन-विश्लेषण करिणें, इष्टानिष्टतेची - ग्राह्याग्राह्यतेची-निवड करिणें, संग्रहांतील जुनी वस्तु मनाकडून मागून घेऊन नव्या वस्तुशीं तिची तुलना करून निष्कर्ष काढिणें, मनानें किंवा स्वतःच कांहीं कार्यं योजिळें असल्यास त्यासाठीं लागणारे घटक मनाच्या संग्रहांतून मनाकडून मागून घेणें, इत्यादि कांयें या खात्याकडे आहेत. मनाला हवा असणारा असुक भोग हितकारक आहे-नाहीं, किंवा सध्यां इष्ट आहे-नाहीं, इत्यादि तारतम्यविवेक बुद्धि करिते. बुद्ध्याच्या वासनांची चिकित्सा करिणें, त्या वासना पुरविणें इत्यादि कांयें करणारा हा जणू कर्ता पुरुषच होय. बोध घेणें-देणें हें त्याचें कार्य.

मन-बुद्धि यांचीं कांयें 'स्वस्थ वसून' होणें शक्य नाहीं, शिवाय जेव्हां 'आंतल्या आंतच' भोग भोगावयाचे असतील तेव्हां बुद्धिचें साह्य घेऊन आपल्या संग्रहांतील साधनांनीं मन खेळू शकेल; परंतु इतर सर्व स्थलकालीं बाह्य वस्तु-पदार्थांच्या साधनांनीं मन आपला संग्रह वाढवितें व आंत खेळ खेळितें. तेव्हां बाह्य वस्तु-पदार्थांचें आकलन-ग्रहण करिणें हें प्रवृत्तिपर कार्य ओघानेंच आलें. तें कार्य 'चित्त' या खात्याकडे आहे. अर्थात् बाह्य वस्तु कांहीं तशीच्यातशीच उचलून 'आंत' पोहोंचवितां येत नाहीं, तर तिचें 'साररूप,' तिचा धर्म-लक्षण-अवस्था-क्रम-परिणाम-स्थिति भाव-अभाव इत्यादि बोध होण्यालायक 'पद-अर्थ'च काय तो उचलितो येईल. हें 'पदार्थ'ग्रहणाचें कार्य चित्ताकडे आहे. ग्रहण करून पदार्थ बुद्धिकडे पोहोंचविला जातो. आतां, बाह्य पदार्थ आणि अंतःकरण यांमधील हें दळणवळण बाहेरून आंत असें एकमार्गी नव्हे हें स्पष्टच आहे, कारण मनुष्यहि बाह्य वस्तूंवर क्रिया करितो. म्हणून 'आंतल्या' म्हणजे मन-बुद्धिच्या इच्छा-वासना, आंतला बोध, हा बाह्य पद-अर्थाकडे, आणि त्यामुळे ते पद-अर्थ ज्यांचे आहेत त्या वस्तु-घटनांकडे

पोहोचविणें, व (जमल्यास) ' आंत ' हवी असलेली क्रिया त्या वस्तु-घटनांकडून करवून घेणें, हेहि कार्य चित्ताचें आहे. तेव्हां ओघानेंच आलें कीं बुद्धिचें कार्यहि चित्ताकडून मनाकडे व मनाकडून चित्ताकडे असें दुतर्फी आहे. बुद्धि या कर्त्या पुरुषाचा चित्त हा कारभारी असें झालें.

या कारभार्याचे कार्यकर्ते हस्तक तीं इंद्रियें. त्वच्चा नाक-कान-डोळे इत्यादि भौतिक, प्रसिद्ध ' बाह्य ' इंद्रियांचा संबंध या अ-भौतिक घटकांशीं साक्षात् कसा मानावा ? यासाठीं एक मधला दुवा कल्पिलेला आहे, त्याचें नांव अंतरिंद्रिय. उदाहरणार्थ, कानावर हवेचें कंपन आदळणें, त्यामुळें कानांतील पडदा हालणें, त्यामुळें आंतल्या द्रवपदार्थात लाटा निर्माण होणें, त्यामुळें ' ऑर्गन् ऑफ् कोर्ती ' हें पटल हालचाल करूं लागणें, त्याच्या सूक्ष्म ' नाड्यां ' मध्यें विजेचे सूक्ष्म दाब व सूक्ष्मसे रासायनिक बदल उत्पन्न होणें, इत्यादि भौतिक प्रक्रिया त्या कान या बाह्य इंद्रियाच्या. परंतु या सर्वांच्यामुळें चित्तावर जो परिणाम होणार तो साक्षात् होणार नाही, कारण चित्त हें भौतिक नाही. कानाच्या भौतिक क्रियांचा जो ' पदार्थ ', जो अभौतिक भाग, तो कानाशीं संबद्ध अशा एका अंतरिंद्रियाची कल्पना केल्यानें दर्शविला गेला, एवढाच मतलब. (चित्तव्याख्या व्यवस्थित केल्यावर अशीं अंतरिंद्रियें आहेतच असा वेगळा दावा करण्याचें कांहीं कारण नाही असें लेखकास वाटतें), कानाचें भौतिक बाह्य इंद्रिय हें कंपन या भौतिक घटनेचें ग्रहण करितें, तर त्याच कानाचें अंतरिंद्रिय हें त्या कंपनाचा जो शब्द अथवा ध्वनि नांवाचा पदार्थ, त्याच्या भावाचें म्हणजे अस्तित्वाचें ग्रहण करितें, आणि हा पदार्थभावच काय तो चित्तग्राह्य आहे. (हें एक सोईचें वर्गीकरण आहे एवढेंच.) पुन्हां, वास हा नाकानेंच कळतो, डोळ्यानें किंवा कानानें नव्हे; अशा प्रकारच्या प्रत्ययांमुळें मानावें लागतें कीं प्रत्येक इंद्रियाकडे, बाह्य जगांतील अमुक अमुक एकेका पदार्थभावाचें ग्रहण करण्याचें काम आहे. तो पदार्थभाव आणि त्याच्याशीं संवादी असें इंद्रिय यांचा संबंध आला तर व तरच त्या पदार्थभावाचें ग्रहण होतें. या पदार्थभावांनां तन्मात्रा (म्हणजे तें मोजण्याचें माप किंवा साधन) असें नांव आहे, व इंद्रियाशीं त्या त्या तन्मात्रांचा संबंध घेणें याला मात्रास्पर्श म्हणतात. चोर चोरी करितो तेव्हां तिजोरी उचलित नाही, तिच्यांतील फक्त मुद्देमाल लांबवितो, त्याप्रमाणें इंद्रियें हीं फक्त पदार्थाचें ग्रहण करितात, वस्तूचें नव्हे. पुन्हां, कांहीं चोर फक्त रोकड पैसेच चोरितात कारण सोनेंरुपें पचविण्याची त्यांची ताकद नसते, तर कांहीं चोर जवाहरातच फक्त उचलितात कारण त्या दिशेनें त्यांचीं संधानें बांधिलेलीं असतात. अशा प्रकारची ही कल्पना केलेली आहे. त्या त्या चोराचे त्या त्या वस्तुशीं जे लागेबांधे जुळतात, ते ' मात्रास्पर्श. '

ही झाली अंतःकरणामधील इंद्रियें-चित्त-बुद्धि-मन या खात्यांची वांटणी. ती नेहमीं सुसूत्रपणें चालेलच याची खात्री नाही. मन बुद्धिच्या साह्यानें चालावें व मनाच्या विकारवासभा इष्ट वाटल्यास बुद्धिनें मनाच्या तंत्रानें वागावें, बुद्धिनें चित्ताला योग्य व स्पष्ट आदेश द्यावे व चित्तानें ते मानावे, आणि चित्तानें साक्षेगानें आणिलेल्या संदेशांचें

बुद्धिने व्यवस्थितपणे परीक्षणविश्लेषण करावे, हे नेहमी होतेंच असें नाही. गडबडगोंघळ, निर्णयामध्ये चुका, दुसऱ्या खात्याशी संबंध तुटणे, भलतेच संबंध जुळणे, किंवा खात्या-खात्यांनीं परस्परांचें न जुमानिणें, हेहि होत असतें. फक्त अमुक एकाच पदार्थाचें ग्रहण हवें आहे या बुद्धिच्या आदेशानुसार चित्त वागलें तर तें 'एकाग्र;' पण आतां अमुक पदार्थ, लगेच दुसरा असें जर चित्त सैरावैरां जाऊं लागलें तर तें 'विक्षिप्त;' आणि एकाच वेळीं अनेक पदार्थांवर धांव घेऊं लागलें तर 'क्षिप्त.' चित्तानें आपल्या कार्यांत आळस केला तर तें 'मूढ,' परंतु बुद्धिनें जर हुकूम दिलेला असला कीं तूर्त बाह्य पदार्थांचें ग्रहण नकोच आहे तर तो हुकूम मानून आपल्या क्रिया कांहीं काळ थांबविलेले असें जें चित्त तें 'निरुद्ध.' बुद्धिनें हुकूम दिलेला नसला तरी चित्तानें आपले व्यापार स्थगित केले तर तें चित्त 'शान्त;' अर्थात् एकाग्र व निरुद्ध एवढ्या चालींनीं चालणारेंच चित्त बुद्धिच्या संगतिनें असणार. अशा संगतिनें असणारें चित्तबुद्धि या दोन्ही खात्यांचें एकत्र 'वर्तन' ती 'वृत्ति' किंवा 'चित्तवृत्ति.' (चित्तवृत्ति ही केवळ चित्ताची नव्हे, तिच्यामध्ये बुद्धिचा भाग असलाच पाहिजे; असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. कारण तसें मानिलें नाहीं तर-प्रत्यक्षागमानुमान हीं प्रमाणें, केवळ शब्दाधारित ज्ञान हा विकल्प, जें यथार्थ नव्हे असें विपरीत ज्ञान हा विपर्यय, 'अमुक नसलें तर कसें काय ?' अशा सरणीनें चालणारा अभाव या पदार्थाचा प्रत्यय घेणारा चित्त ही निद्रा, अनुभविष्येच्या विषयांचा पुनःप्रत्यय घेणें ही स्मृति-या ज्या पांच प्रकारच्या वृत्ती, त्या वृत्तींमध्ये बोधकल्पना आहे, बुद्धिचेंच कार्य अधिक आहे, चित्ताचें त्यामानानें कमी आहे; आणि म्हणून त्या जर केवळ चित्ताच्या वृत्ती मानिल्या तर चित्ताची व्याख्याकल्पनाच बदलावी लागते, आणि तें इष्ट नव्हे. बाह्य विषयांचें चित्तावर आवरण-वृत्त-पडणें म्हणजे वृत्ति ही व्याख्या श्री. 'अप्रबुद्ध' करितात तीहि लेखकाला पटत नाहीं, कारण त्या व्याख्येत बरेचसें परंपरागत अभ्यात्म गूहीत आहे. लेखक अंतःकरणाच्या 'क्रियांवर' भर देतो; अंतःकरण ही एक वस्तु असें विवरण निष्फळ समजतो.)

चित्त-बुद्धि-मन हीं अंतःकरणाचीं 'खाती' असें मुद्दाम म्हटलें, कारण सर्व मिळून हें एकच, अंतःकरणच, आहे; त्याचे स्वतंत्र सुटेसुटे भाग नाहींत. आपल्या सोईसाठीं केलेलें हें कार्यवर्गीकरण आहे. त्यांतहि कपे नाहींत, कधीं चित्ताच्या कार्यांत थोडा बुद्धिचा भाग तर कधीं मनाचा (इच्छेचा) भाग अथवा दोहोंचाहि भाग, तर कधीं बुद्धिच्या कार्यांत वासनेचा भाग, अशी सरमिसळहि आहे. हें सर्व क्रियास्वरूपामुळ आपल्याला कळतें, वस्तु या स्वरूपांत नव्हे, वर्गीकरणानें विचार सोपा व सुसूत्र होतो एवढेंच.

प्राचीनांनीं मनाचेच संकल्पविकल्पात्मक आणि वासनात्मक असे प्रकार, तर कधीं बुद्धिचेच व्यवसायात्मक, अध्यवसायात्मक, वासनात्मक असे प्रकार, तर कधीं मनाचेच वासनात्मक आणि व्यवसायात्मक असे प्रकार, सांगितले आहेत. त्या सर्वांस कांहीं ओळ असावी म्हणून वरीलप्रमाणें वर्गीकरण व परिभाषा लेखक वापरितो. (कॉम्प्यूटरच्या भाषेत मन हें स्टोअर व मेमरी, बुद्धि हें 'सेंट्रल प्रोग्राम प्रोसेसर यूनिट' आणि चित्त हें 'इन्पुट-आउटपुट इन्टरफेस यूनिट;' व तिन्ही मिळून अंतःकरण हा कॉम्प्यूटर, आणि

इंद्रिये ही ट्रान्सड्यूसर्स, असें सांगतां येईल. फरक एवढाच की, कॉम्प्यूटरला वासना-इच्छा नाहीत व तो पूर्णतया स्वयंचलित नाही, शिवाय त्याच्यामध्ये प्रोग्रामव्यतिरिक्त कांही होणे शक्य नाही, मन हे स्टोअर-मेमरीहून अधिक आहे).

आतां, हे अंतःकरणहि कांही 'एकुलतें एक' नव्हे, तें शरीराचाच भाग आहे, शरीराचीच क्रिया आहे. अंतःकरणांतील क्रियांचा शरीरावर परिणाम होतो. (यावर 'सायकोसोमॅटिक्' नांवाचा वैद्यकशास्त्राचा भाग आधारिलेला आहे), उलट शारीरिक क्रियाघटनांचा अंतःकरणावर परिणाम होतो हे तर प्रसिद्धच आहे. शरीर-अंतःकरण हेहि सोईखातर असें केलेलें वर्गीकरणच होय; दोन्ही मिळून एकेक व्यक्ति तयार होते. ती संपूर्ण व्यक्ति, तिचें शरीर, अंतःकरण, हे सर्व चैतन्यमयच आहे ! जड नव्हे ! तें कार्यशील आहे, आणि कार्यशीलता हा चैतन्याचाच आविर्भाव आहे ! हा वैज्ञानिक विचारच लेखक मानितो. कारण जड-चेतन हा भेदहि मनुष्यनिर्मित आहे.

(हे सर्व कशासाठी ? कोणासाठी ? असल्या प्रश्नासाठी 'जीवात्मा' ही कल्पना केलेली आहे; व त्या कल्पनेवर बरेच अभ्यास रचिलेले आहे. त्यांत शरीरादि 'विकार' हे जड, व फक्त 'जीवात्मा' हा चैतन्याचा अंश मानिला आहे ! प्रस्तुत लेखकाला त्याबद्दल कांही म्हणावयाचें नाही, कारण तेथें फक्त कल्पनावेद असणार; अथवा प्रत्यक्षानुभूतिने होणारें शुद्ध तत्-त्व-ज्ञान असणार. कल्पनावेदांत पडणें निष्फळ आहे, आणि तत्त्वज्ञान हे शब्दांनी व्यक्त होणें शक्य नाही.) या विस्तृत टीपेमुळे लेखकाची परिभाषा व विचारांची दिशा कळेल; शिवाय 'कला, सौंदर्य, आनंद, रंजकता' इत्यादि गुलगुलीत गोष्टींकडे तो कोणत्या नजरेतून पाहतो हेहि कळेल. हे केवळ स्पष्टीकरण. लेखकांचे विचार इतरांनी मानावे अशी अपेक्षा नाही.

ज्यानें मन रमतें, ज्या साधनानें मन खेळतें, तें तें रंजक. मनोरंजन ही अंतरीची क्रीडा आहे. ती सतत चाललेलीच असते; कोणत्याहि क्रियेतील प्रयत्न कमी करून ती सहजसाध्य व्हावी यासाठीं आपली जी धडपड असते तिचें कारणहि, मनावर ताण न पडतां तें त्या क्रियेमुळे क्रियेमध्ये रममाण व्हावें. हेच. मनाला ताण नको असतो, त्याची बाह्य क्रियेसाठीं उपयुक्तता अत्यंत कमी आहे (विज्ञानांतील 'एण्ट्रॉपी' फारच आहे) व ती कमीच असावी यांत आपणांस अनुकूलसंवेदना म्हणजे सुख असतें. बाह्य क्रियेसाठीं उपयुक्तता वाढवावयाची तर प्रयत्न करावा लागतो व तो प्रयत्न थांबला कीं हळूहळू क्रियोपयुक्तता कमीकमी होऊं लागते हा विज्ञानाचा 'सेकंड लॉ ऑफ थर्मोडायनामिक्स' अथवा 'प्रिन्सिपल् ऑव्ह इन्क्रीझिंग एण्ट्रॉपी' नांवाचा अत्यंत मूलभूत व भौतिकांत सर्वव्यापी मानिला गेलेला असा सिद्धान्त आहे. मनाचें तसेंच आहे. रंजकतेकडे, खेळाकडे त्याची प्रवृत्ति आहे. असा लेखकाचा विचार आहे.

ज्या पदार्थांमध्ये रमावें असें मनाला वाटतें तो पदार्थ रमणीय. जो हवा असें चित्ताला वाटेल तो कान्त. जेथें चिकटून रहावें, इतरत्र जाऊं नये असें वाटेल तें दृढ, तसेंच मोडक, मधुर इत्यादि.

परंतु 'सुंदर' म्हणजे काय हे कळत नाही. तो विचार अभ्यात्मांत जातो. ज्या वस्तुपासून दूरच असावे असा 'द्वेष' वाटेल, प्रतिकूलसंवेदना होईल, ती वस्तु दुःखदायक; अनुकूल संवेदना देणारी वस्तु सुखदायक. अनुकूलसंवेदना क्रीडायुक्त झाली कीं तो हर्ष, अशा तऱ्हेचे अर्थ मनःक्रीडेच्या रूपाने सुसंगत व स्पष्ट होऊ शकतात. परंतु 'आनंद' म्हणजे काय हा प्रश्न अभ्यात्मांत जातो.

वेदना म्हणजे मनाकडे जो बोध पोचविला जातो तो. (विद्). इंद्रियें, चित्त, बुद्धि यांत पूर्ण सहकार-सहयोग होऊन एकूण जो साकल्यानें बोध मनाला दिला जाईल ती सं-वेदना. ती मनाला क्रीडासुलभ वाटली तर अनुकूल; नाही तर प्रतिकूल. सर्वत्र चित्तबोध (सेन्सेशन्) हे संवेदना नव्हेत. आणि प्रत्येक वेद-संवेद हा अनुकूल किंवा प्रतिकूल असलाच पाहिजे असेंहि नाही.

शरीर-अंतःकरण हे सर्व एकत्र धरून ठेविणारा जो 'गोंद' तो अहंकार. अहंकारामुळे व्यक्तिव्यक्ति अशा वेगवेगळ्या वागतात, होतात. 'आपण' नाही-अजीबात नाही. ही कल्पना दुःखदायक वाटते, म्हणजे अभिनिवेश वाटतो, तो अहंकारामुळेच. मनाचे भोग त्याला देण्याची प्रवृत्ति अहंकारांत आलीच. हे घडोघडी प्रत्ययाला येत व त्यावरच जग चाललें आहे व कधी प्रगति-कधी परागति हे होत आहे. कधी बुद्धिचा वरचभा होऊन एकाच्या क्रीडासुखापेक्षां अनेकांचे थोडे थोडे क्रीडासुख परिणामी बरे, आणि ताबडतोबच्या क्रीडासुखापेक्षां तूर्त थोडी कळ सोसून कालांतरानें अधिक टिकाऊ क्रीडासुख जास्त बरे असें विवेकयुक्त तारतम्य केलें जातें एवढेंच; त्यामध्यें समष्टि व मोठा कालखंड यांचा बुद्धिगम्य प्रत्यय घेतलेला असतो, हे सर्व व्यावहारिक आहे.

एकाच बाह्य अथवा आंतर विषयावर चित्त एकाग्र करणें (धारणा), तेथें तें दीर्घकाल पकें जखडून टाकणें व त्याचा बोधप्रत्यय अखंडपणें घेणें (ध्यान), व शेवटीं तो बोधप्रत्यय चित्तद्वारां ग्रहण न करितां केवळ त्याचा जो मनाकडे पोहोचलेला पदार्थ-भाव त्याच्याशींच रममाण होणें (समाधि), या तिन्ही क्रिया एकाच वेळीं एकाच विषयासंबंधीच्या ठेविणें (संयम), अशी प्रक्रिया सांगितलेली आहे व तीहि कित्येकदा सामान्य व्यक्तींच्या सामान्य अनुभवांतसुद्धां आढळते-फक्त त्या दृष्टिनें आपण पहात नाहीं व हे सहज व अल्पकाल होऊन जातें म्हणून तसें पहावेंसें आपणांस वाटत नाही. परंतु विचार केल्यास पटेल कीं समाधि-संयम हेहि व्यावहारिक आहे, उपयुक्त आहे. समाधि-संयमाचीं जीं सत्वर आणि त्याज्य मानिलेलीं (कां ?) फलें योगसूत्रांत सांगितलीं आहेत, तीं शरीरमनांच्या व्यावहारिक रोखठोक फायद्याचीं आहेत !

आपली सामान्यांची समाधि-संयमावस्था अल्पकालिक असते, समाधिमधून जागृत झालेली अवस्था-व्युत्थानदशा-हीच आपण बहुधा व बहुशः अनुभवितों आणि तिचाच व्यावहारिक उपयोग असतो. (व्युत्थानदशेकडे अधिक लक्ष दिलें पाहिजे हा विचार श्री. केदारनाथ यांच्या 'विवेक आणि साधना' व मायानंद चैतन्य यांच्या 'चमत्कार-निर्णय' या दोन ग्रंथांमध्यें सुरुवातीसच स्पष्टपणें मांडिलेला आहे).

परंतु खुद्द समाधिभवस्थेतील मनाची क्रीडा वेगळ्या प्रकाराची मानिली असून ती दीर्घकाल चालू राहिल्यास 'तत्त्वज्ञान' मिळते (कैवल्यप्राप्ति होते), अशी सूत्रे आहेत. त्या पायरीवरच्या मनाच्या सुखाला 'आनंद' म्हटलं आहे, आणि हा 'आनंद' चिरकालचा असावा, कारण त्यांत देहभान-व्यक्तिभान नसतं; अहंकार उरलेलाच असेल तर तो केवळ बीजरूपानेच, त्याला खतपाणी मिळाल्याशिवाय तो पुन्हा वाढणार नाही असा असतो; असे मानिलं-सांगितलं आहे. समाधिच्या तरतम पातळ्या सांगितल्या आहेत, परंतु आनंदाच्या फक्त दोनच; एक अंतिम व दुसरा त्याच्यापलीकडचा.

तसाच प्रकार सौंदर्याचा आहे, अत्यंत निरहंकारी-निरभिमानी चित्ताने, शुद्ध-बुद्धिने, चिरकाल टिकेल असा घेतलेला मनोभोग, तें सौंदर्यग्रहण; आणि ज्या वस्तूचा आस्वाद घेतलेला असेल ती त्यावेळेपुरती त्या मनाला सुंदर. (तेथें 'मम आत्मा गमया हा' अशी प्रतीति येते अशा तऱ्हेची वर्णने आहेत).

आतां, चिरकाल टिकणारे संपूर्ण निरहंकारित्व इत्यादि आपण कोठून आणावें आणि अहंकारच नाही तर कसे अनुभववावें? शिवाय, त्या अवस्थेपर्यंत पोहोचण्याचा अभ्यास केव्हा काय हेतुने करावा? किंबहुना या सर्व ग्वाहीवर विश्वास किती ठेवावा? - याची उत्तरे प्रत्येकाने आपापल्यापुरती द्यावी व वाटेल तसे करावें. परंतु लेखकाचा प्रामाणिक, नम्र परंतु प्रांजल निश्चय असा की तो रोजव्यवहाराचा भाग नव्हे आणि ते विचार, ते शब्द वैज्ञानिक दृष्टिच्या टप्प्याच्या बाहेरचे आहेत-बाहेरचेच राहणार.

म्हणून खैर, आनंद हे शब्द संगीतांत, संगीतक्रियेत, लेखकाने वर्ण्य मानिले.

तसें न करितां केवळ चाकोरीतून विचार केला तर आधीं 'कला' शब्दच अडखळवितो, आणि 'कला म्हणजे काय?' या प्रश्नाबद्दलच्या भासडग्रंथांचें मनन करून शेवटीं नेतिमार्गानें कळतें तें हे की 'जें उपयुक्त नाही ती कला.' याला कांहीं अर्थच नाही. त्यापेक्षां, कला हा क्रीडेचाच एक भाग आहे असें म्हटलें तर काय वाईट? उलट तसें म्हटल्यामुळे कला - कसन-कारागिरी - हुन्नर इत्यादि शब्दांतील विवेक साधितां येतो.

'संगीत हा एक खेळ आहे' असा निष्कर्ष काढिल्यामुळे वाचकांस पराकाष्ठेची चीड येईल कदाचित्, पण त्याला कांहीं इलाज नाही. संगीतच काय, पण चित्र, शिल्प, मूर्ति, रंग, पाक, भूषा हे सर्वच खेळ आहेत आणि मनाला रमवावें, खेळवावें एवढाच त्यांचा हेतु आहे. इतकेंच नव्हे तर आपली सर्व धडपड ही आपापल्या मनाच्या क्रीडेसाठीच चाललेली आहे; गणित-विज्ञान-यंत्रशास्त्र-वैद्यक इत्यादि खटपटीहि सर्व त्यासाठीच आहेत. त्यांमध्यें जर कष्ट होत असले तर ते कमी करण्याची आपण तजवीज करितो; एकादा व्यवसाय परिस्थितिमुळे धरावा लागला व त्यांत मन रमत नसलें तर तो शक्यतर सोडितो अथवा त्याची वेठ मारितो किंवा त्यांतच बुद्धिद्वारां कांहीं प्रयत्न-युक्ति करून मनावरचा ताण कमी होईल, मन कदाचित् रमूनि शकेल अशा शोधांत राहतो. यांत राग येण्यासारखें, लाज वाटण्यासारखें कांहींहि नाही. 'अहंकार हा सर्वथैव त्याज्य' यालाच

मुळी आधार नाही; अहंकार हेंच तर जगरहाटीचें मर्म होय. याला सांख्यशास्त्राची स्पष्ट साक्ष आहे !— अभिमानोऽहंकारस्तस्माद् द्विविधः प्रवर्तते सर्गः ॥ २४ ॥, न विना भावैर्लिंगं, न विना भावेन लिंगनिवृत्तिः । लिंगाख्योभावाख्यस्तस्माद् द्विविधः प्रवर्तते सर्गः ॥ ५२ ॥ (ईश्वरकृष्णकृत सांख्यकारिका). आतां एवढें खरें कीं हा जो अहंकार येथें उल्लेखिला, तो 'गर्व' नव्हे. तो राजस-कदाचित् सात्त्विक-अहंकार होय; त्याला विवेक-बुद्धिचा चष्मा लाविलेला आहे. परोपकारहि अहंकारमूलकच आहे !

संगीताचें सौंदर्य, संगीताचा आनंद, नादब्रह्म, इत्यादि शब्द व त्यांमागील कल्पना-ज्या व जशा काय अस्तील त्या-या सर्वांपासून लेखक कटाक्षानें दूर राहूं इच्छितो. तसा प्रयत्न त्यानें सुरू व्हेला तेव्हां त्याला संगीताचें चलनशास्त्र म्हणजे काय याची अंधुक कल्पना येऊं लागली. संगीताचा-नादब्रह्माचा-आनंद जर त्याला हवा असेल तर त्या दृष्टिनें तो पाहील, पण मग जें 'दिसेल' तें शब्दांकित करणें त्यालाच काय पण कोणालाच शक्य नाही. शब्दांकित करिण्याच्या मानगडीत न पडलेलेच बरें, कारण येथेहि 'मनावर ताण पडणें' इत्यादिकांचें स्पष्टीकरण सोंपें-अवघड या स्थूल शब्दांनीं करावें लागलें !

९. ४ 'एकच आवर्तन' हा शब्दप्रयोग वास्तविकपणें योग्य नव्हेच. 'रॉबिन्सन् क्लो ह्या त्या ओसाड, निर्जन बेटाचा राजा' असें म्हणण्यासारखें तें आहे. आवृत्ति केली नाही तर 'आवर्तन' कसें म्हणावें ? परंतु 'एकच आवर्तन' हा शब्दप्रयोग रुढ आहे. त्या रूढार्थाचा मतलब पुढीलप्रमाणें. त्या एका लयांगसंहतिचें रूप असें आहे कीं, जर आपणांस वाटलें तर आपण ती पुनरावृत्त करूं शकूं, पुनरावृत्त होतांनां मन रमेल असा तिच्यांत एकूण डौल आहे; निदानपक्षी 'असा डौल आहे' असें मानून-ठरवून आपण चालणार आहोंत. 'एक, सवा, दीड, पावणेदोन, दोन' अशा सांखळीची पुनरावृत्ति केल्यास 'सुबक' वाटेल, तर एक, सवा, एकपूर्णांक तीन सप्तमांश, एकपूर्णांक सात अष्टमांश, एकपूर्णांक नव्याण्णव शतांश' या सांखळीची पुनरावृत्ति करावीशी 'वाटणार नाही,' असें निदान मानिलें तरी जातें व सर्वत्रच मानिलें जातें. तेव्हां, पहिल्या सांखळीला पुनरावृत्तिचा धर्म आहे व दुसरीला नाही, असें म्हणतां येतें. पुनरावृत्ति केली तर आवर्तन सिद्धच झालें; पण न केली तरी, तो धर्म अंगभूत आहे म्हणून, त्या सांखळीला 'आवर्तन' च म्हणण्याची रुढि आहे. उल्लेखिलेला हा अंगभूतधर्म कालप्रमाणबद्धतेशीं संबंधित आहे एवढेंच सांगतां येईल; 'तसें कां वाटतें' याला उत्तर नाही.

९. ५ येथें लक्षांत घ्यावें कीं, समेच्या क्षणीं तबल्याचा 'धा' जोरानें वाजला पाहिजे, अथवा तेथील दर्णीच्चार 'धाडूवन्' केला पाहिजे, ही जी प्रचलित कल्पना, तिला तत्त्वाधार कांहींच नाही. 'रूपक तालमें समुपर खाली है।' असें आश्रयानें बजावून सांगण्याची गरज नाही. अनेक रागदारी चीजांच्या समेवर जरब नाही. अलादिया-परंपरेंत अशा चीजा पुष्कळ आहेत. उदाहरणार्थ 'अनाहत आद,' 'आद दाता अन्त दशवन्त,'

+

+

'आज आनंद मुखचंद्र देखीरी पियाका नीके' इत्यादि. या चीजांच्या समेवरील उच्चार

+

मंजेभैय्या-केशरबाई-मोगाबाई-लक्ष्मीबाई-लीलाबाई हे कसे करीत-करितात व हल्लीं कसे ऐकूं येतें तें पहावें. तालाचा ठेका नसून गीतांतहि 'ठेंस' उच्चार नसेल तरी केवळ स्वरांगांमुळे आवर्तन व सम प्रकट होते, हें घोघरच्या अंगाईच्या ओव्यांत स्पष्ट दिसेल. 'अंथरुण केलंSS, पांघरुण शेलाSS, नीज कां ना तुलाSS, माझ्या बाळाSS' हें जुनें
 + + + +
 गाणें पहा. बाळाला निजवावयाचें आहे, तेथें आवाज-उच्चार संध, हल्लवारच हवेत व सर्व माता तसेंच करितात, तरीहि खंड-आवर्तन-सम हें सर्व स्पष्ट आहे. पण यांत नवल नाहीं, सम असते ती आवर्तनाला, तबल्याला नव्हे !

उचारांची धक्कावुक्की, मारामारी न करितांहि ताल व आवर्तन स्पष्ट प्रगट होतें. याचें सर्वप्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे बालगंधर्वाचें गायन. परंतु जेव्हां कुमार गंधर्व "स्वाः-कुमुल्लता-रंकमुत्ता" अशा प्रकारें गंधर्वगीतें गातात तेव्हां त्यांना बालगंधर्व 'उमजलेच नाहींत' असेंच म्हणणें प्राप्त आहे. 'छोटा गंधर्व' हा गायक तर 'शोधित वेगें दशदिशा' चें 'व्योदित वेगी दख्खदिच्छा' करितो ! संगीत ही एक भाषाच आहे, ताल हें एक कालबंधन आहे, या मूलभूत तत्त्वाची आज जाणीवच उरलेली नाहीं !

१०. जाति आणि खंड : 'वजन' आणि 'ताल'

आवर्तनाच्या 'डौला'चा आतां विचार करावयाचा आहे. 'डौला'चें विश्लेषण हीच त्या शब्दाची व्याख्या असें म्हणावें लागतें, (व्याख्या म्हणजे 'विशेषण आख्या').

आपल्याला सोईस्कर वाटेल तेवढ्या काळाच्या लांबीचें आवर्तन एकदां ठरविलें कीं त्याचा 'डौल' काय असावा व त्यांतील मात्रा कशा मांडिलेल्या असाव्या, हें अनेक घटकांवर अवलंबून राहिल. ^१ एकतर, गीताची लय द्रुत-मध्य-विलंबित यांपैकी कोणती यावर, द्रुतल्यांत गुरु-प्लुत इत्यादि विपुल किंवा वारंवार अंगें, अथवा विलंबित लयांत विराम-अंगांची बहुसंख्या, शोभणार नाही कारण प्रमाणबद्धता बिघडेल. दुसरें, अंगें कोणत्या क्रमानें आहेत यावर म्हणजे स्थूलमानानें छंदावर; प्रथम विराम व नंतर गुरु असे बहुसंख्य असले तर डौल एक भासेल, तर प्रथम गुरु व नंतर विराम असे बहुसंख्य असले तर डौल वेगळा भासेल. तिसरें, वर्णोच्चार कोणते, कोठें कोठें वापरावयाचे व ते कसे-म्हणजे त्यांचा घोष, आघात, इत्यादि बल कमीजास्त करण्याचें प्रमाण काय, यावर; याचा विचार अनेकवार झालाच. आणि चौथें, अर्थभावानुसार, (वाद्यवादनांत व शुष्काक्षरगीतांत हा अर्थाचा मुद्दा येत नाही, तेथें स्वरांगें व वर्ण हेच प्रमुख होतात. मात्र अर्थयुक्त गीताची स्वरयोजना-स्वरांगें-अर्थानुसारी असते. ^२ या पुस्तकांत स्वर-विचार नसल्यामुळें पुढील लिखाण शब्दार्थाच्या आधारे केलें आहे, परंतु तेवढ्यामुळें मुद्दे अर्थसिद्ध राहिले असें नव्हे हें, 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकांत याच विचारांची स्वरांगानुसार पूर्ति करून, दाखविलें जाईल.

समजा कीं 'श्यामसुंदर मनमोहन' हे शब्द प्रमाणबद्ध लयांगानें म्हणावयाचे आहेत म्हणजे गीतबद्ध करावयाचे आहेत. मूळ रूपांतील 'मोहन' मधील 'मो' चा उच्चार न्हस्व केला, तर मात्रा बारा.

(श्या। ड। म। सु। द। र। म। द। न। मो। ह। न)
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ +

हें असें करूं :-

(१). (^४ श्या। ^४ ड। ^४ सु। ^४ द। ^४ र। ^४ म। ^४ द। ^४ न। ^४ मो। ^४ ह। ^४ न)
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ +

एका मात्रेला चार लघु-अक्षरोच्चार ठेवून, एकूण तीन मात्रा दाखविल्या, प्रत्येकींत चार समान भाग आहेत हें त्या त्या दंडरेषेवर ४ असें आहे. 'श्याड' हा उच्चार $\frac{१}{४} \times २ =$ अर्ध्या मात्रेचा आहे व 'मो' मात्रा पाव मात्रेचाच आहे.

उलट, येथें दक्षिणमार्ग वापरिला असें म्हटलें तर, मात्रा बाराच, परंतु चार मात्रांस एक कळा ठेविली असें होईल. ('श्याड' दोन मात्रांचा व 'मो' एक मात्रेचा). ती ती कळा स्वरवर्ण, वर्णोच्चार व हस्तक्रिया यांमार्फत स्पष्ट करावी लागेल, अर्थात 'दरमद,' 'मोहन'

यांतील द, न या ठिकाणीं कांहीं विशिष्ट स्वर-वर्ण-हस्त-क्रिया करावी लागेल. स्वरयोजनेचा येथें विचार नाही, म्हणून द, न यांचे उच्चार विरामयुक्त किंवा घोषयुक्त अथवा आघातजन्य करावे लागतील, अथवा हस्तक्रियेचें तेथें वैशिष्ट्य दाखवावें लागेल; उदाहरणार्थ द, न या दोन्ही अक्षरांच्या सुरुवातीस टाळी वाजवावी लागेल, किंवा जाणवेल अशी निःशब्दक्रिया करावी लागेल.

(२). $\begin{pmatrix} 2 \\ \times_1 \end{pmatrix} \text{श्या} \begin{pmatrix} 2 \\ \times_2 \end{pmatrix} \text{मसुं} \begin{pmatrix} 2 \\ \times_3 \end{pmatrix} \text{दर} \begin{pmatrix} 2 \\ \times_4 \end{pmatrix} \text{मद} \begin{pmatrix} 2 \\ \times_5 \end{pmatrix} \text{नमो} \begin{pmatrix} 2 \\ \times_6 \end{pmatrix} \text{हन}$) असेंहि करितां येईल.

येथें चित्रमार्ग समजल्यास मात्रा बाराच, पण दोन मात्रांची कला होते, श्या, म, द, म, न, ह येथें वैशिष्ट्य उभें करावें लागतें. अथवा, या सहा मात्रा मानितां येतात; त्या कशा तें येथें लिपिबद्ध केलें. त्यांत 'श्या' ची मात्रा एक व 'मो' ची अर्धी झाली.

(३). $\begin{pmatrix} 3 \\ \times_1 \end{pmatrix} \text{श्याम} \begin{pmatrix} 3 \\ \times_2 \end{pmatrix} \text{सुंदर} \begin{pmatrix} 3 \\ \times_3 \end{pmatrix} \text{मदन} \begin{pmatrix} 3 \\ \times_4 \end{pmatrix} \text{मोहन}$) + असेंहि करितां येईल व तें

शब्दार्थानुसार योग्य होईल, किंवा

(४). $\begin{pmatrix} 4 \\ \times_1 \end{pmatrix} \text{श्यामसुंदर} \begin{pmatrix} 4 \\ \times_2 \end{pmatrix} \text{मदनमोहन}$) + असेंहि म्हणतां येईल.

यांत पहिल्या व दुसऱ्या प्रकारांत कांहीं समानता आढळेल, व तिसऱ्या आणि चौथ्या-मध्ये. पण पहिला-दुसरा प्रकार हा तिसऱ्या-चौथ्याहून वेगळ्या 'डौला' चा वाटतो, त्याची 'जात' वेगळी वाटते. हीच जातिकल्पना. अंगभेदांमुळे जातिभेद उत्पन्न होतो, वरील उदाहरणांत मात्रा सर्वत्र बाराच मानिल्या तर एका जातींत डौल तीन तीन मात्रांचा आहे, अंगें द्रुतविराम किंवा गुरुद्रुत आहेत; तर दुसऱ्या जातीचा डौल चार चार मात्रांचा आहे, अंगें लघु आहेत. 'चारा'च्या डौलाची जाति म्हणून चतस्र, व 'तिना'च्या डौलाची म्हणून तिस्र, अशीं नांवें होतात. 'दोना'चा डौल चतस्रजातींत व 'सहा'चा डौल तिस्रजातींत सामावून जातो.

५ च्या डौलाची जाति ती खंड, ७ ची ती मिश्र, आणि ९ ची ती संकीर्ण असें आजकाल सांगतात. परंपरेनुसार मात्र तिस्र, चतस्र, व ५ ची खंड याच जाति आहेत व इतर त्यां उपजाति. जाति-उपजातीची परंपरागत यादी ^३ अशी.

एकेका मात्रांगानें जाणारी ती एकाकी उपजाति

२-२	द्वयस्र	„
३-३	तिस्र	जाति
४-४	चतस्र	„
५-५	खंड	„ (भूगोलान्त खंडें पांच मानिलीं आहेत.)
६-६	वृत्त	उपजाति (सहा वृत्तें मुख्य आहेत.)
७-७	मिश्र	„
८-८	मानुष	„ (मनुष्याचे 'गुण' आठ; अष्टधा प्रकृति).
९-९	संकीर्ण	„
१०-१०	पक्षिणी	„ (दशदिशा उडणारे पक्षी).

येथे 'डौल', 'गति', 'चालणे', असे शब्द सहज वापरिले व त्यांचा अर्थ कळला असें धरून बसलो. पण या डौलाची चिकित्सा काय ? प्रत्येक शब्दाची प्रतिशब्दांमध्ये 'व्याख्या'च हवी असा हट्ट नसावा हे जरी मानिले तरी हा डौल म्हणून जो प्रतीत होतो तो कां आणि कशांमुळे ? म्हणजे तसातसा डौल प्रतीत होण्यासाठी कमीतकमी परंतु अवश्य असें काय घडावे लागते, आणि डौल वेगवेगळा दिसण्यासाठी कमीतकमी परंतु अवश्य असे कारण-भेद, लक्षणभेद, कोणते असावे लागतात ? हे तर पाहिलेच पाहिजे, नाहीतर केवळ शब्द वापरून विकल्पपांडित्यच केले, मुळांत वास्तव असें नाहीच असें होईल.

पद्यरचनेतील लघुगुरु आदि वर्गीकरण, म्हणजे अक्षरगण-मात्रागण आदि चिकित्सा, संगीतांत तोकडी पडते; केवळ छंदःशास्त्र वरील प्रश्नांच्या सोडवणुकीस पुरे पडत नाही.

'सीऽतापति', 'दशरथसुत' यांत द्वय उपजाति निर्माण होते, पण त्याच रामाचें वर्णन करणारे 'राऽम' 'राऽमचऽद्र' हे शब्द आहेत त्यांत तिस्रजाति होते, येथे त्या त्या शब्दाने दर्शित केलेला पदार्थ तोच, पण नामभेदांमुळे वर्णभेद आणि वर्णोच्चारभेदांमुळे अंगभेद उत्पन्न झाला. येथे जातिभेदाचें लक्षण वर्णोच्चारभेद, व तो शब्दांमार्फत आला असें म्हणतां येईल.

'श्यामसुंदर मदनमोहन' म्हटले काय आणि 'कचटतपय, कचटतपय' असें अर्थ. शून्य म्हटले काय, त्यांत २, ३, ४, ६ अशा मात्रांचीं अंगें पाडतां येतीलच, पण उच्चार-पद्धत्यनुसारच अंगें होणें स्वाभाविक दिसतें. कचटतपय याचे क-चटतपय, कच-टतपय, कचट-तपय, कचटत-पय, कचटतप-य असे कसेहि तुकडे मानितां येतील. पण 'श्यामसुंदर मदनमोहन' यांत अर्थानुसारी वर्णोच्चारांमुळे तिस्र जातिच स्वाभाविक होते. तेव्हां अर्थ व वर्णोच्चार यांनुसार अंगें होतात असें म्हणतां येईल.

पण याला अपवादहि होतात, व संगीतांत ते हमेशा दिसतात. 'मुदित सवत नच या काला' * यांत मुखवातीस तिस्र प्रवृत्ति वाटते, पण नच याऽ काऽलाऽ या पुढच्या शब्दांचें चतस्र अंग प्रबळ झालें कीं त्यांमुळे 'मुदित सवत' याचीहि जाति चतस्र बनविण्याकडे कल होतो. आवर्तनांत समप्रमाण ठेवण्याची बुद्धि यामार्फत आहे. 'अतुल तव कृति, अति भ्रमवि मम मति, ईऽश्वराऽऽ', यांत ३, २, २, २, ३, २, २, ६ अशा मात्रांचे म्हणजे एकूण २२ मात्रांचे शब्द आहेत. समप्रमाणासाठी ई आणि रा या अक्षरांची लांबी एकेका मात्रेने वाढवून एकूण २४ मात्रा, भाषेवर अत्याचार न करितां, बनवितां येतात. त्यांत शब्दानुसारच अंगें दाखवित्यास प्रमाणबद्धता जाते. अतुल तव कृति = ३, २, २, = ७ अति भ्रमवि मम मति = २, ३, २, २, = ९, ईऽश्वराऽऽऽऽ = ८ असें होतें. ७, ९, ८ यामध्ये प्रमाणबद्धता नाही. पण ३, ५, ४ अशा प्रमाणांची मिश्रणें केली तरी प्रमाण समतोल होत नाही, 'डौल' साधत नाही. म्हणून तिनाचे ८ गट, अथवा ४ चे ६ गट केले जातात, त्यानुसार उच्चार व स्वररचना केली जाते. तेव्हां एकंदर आवर्तनांतील लयांगप्रमाणांचा समतोल साधणें हेहि एक जातिभेदाचें कारणलक्षण होऊं शकतें. अर्थात् अंगांवरून आवर्तन ठरतें तसें आवर्तनानुसार अंगप्रमाण (जाति) हि ठरतें. तसें करितांना शब्दांत कोठें अघिकउणें झालें तर त्याची भरपाई, वर्णोच्चारांस कांहीं मुरड घालून, स्वरालंकार वापरून, गवैरे मार्गांनी केली जाते.

याचा विवेक नसला तर तर कित्येकदा बळानेंच जाति उत्पन्न केली जाते. तथा प्रसंगी उत्पन्न केलेल्या जातिचीं अंगां स्वरालंकारादिकांनीं खुलविणें अवश्य होतें; तसें न केल्यास तो बलात्कार सहजच दिसून येतो. 'चंद्रिका ही जणू' याचे अर्थ व वर्णोच्चार या दृष्टिनें तिस्रजाति, व अर्थ वर्णोच्चार आणि योजिलेले स्वरनाद या दृष्टिनें चतस्रजाति, असे दोन प्रकार होणे स्वाभाविक आहे; 'चंऽद्रिकाऽऽ, हीऽजणूऽऽ' असे किंवा 'चंद्रिकाऽ, ही जणूऽ'

× × × ×

असे. मिश्र (७ मात्रांच्या मापाची) जाति या उच्चारांत प्रमाणशीर होत नाही. परंतु कोणी ती बळानें करितात; व तींत 'का' व 'णू' यांचे उच्चार फक्त एक मात्रेनें अधिक दीर्घ करणें एवढेंच मानितात; 'चंऽद्रिकाऽऽऽ, हीऽजणूऽऽऽ' असे. आतां या क्रियेंतहि, वाढविलेल्या

× ×

मात्रेच्या अनुरोधानें जर (त्या मात्रेपुरता नव्हे तर सव्वे सात मात्रांच्या गटासाठीं) कांहीं सुबक स्वरालंकार घेऊन त्यांमध्ये वाढाव लपविला तर कदाचित् हे रूप आकर्षक होईलहि. ज्या गायकानें हा प्रकार सुरू केला त्यानें (दीनानाथानें) तसा प्रयत्न केला, परंतु तसें न करितां केवळ शैवटच्या वाढलेल्या मात्रेवर ठोस स्वर लावूनच हा वाढाव दाखविला तर तें रूप कांहीं विचित्रच होतें. ^१ (या प्रकारामध्यें वाजविलेली सनईची तवकडी आहे ती ऐकावी). असें कां केलें असावें याचा तर्क करूं जातां निष्कर्ष हाच निघतो कीं केवळ कांहीं वेगळेपणा, कांहीं स्वतःचें वैशिष्ट्य दाखविणें एवढीच, दिशाधोरण नसलेली, प्रवृत्ति अशा क्रियेमागे आहे, लयावहलचा 'हेतुमत् विनिश्चय' असा कांहींहि नाही. 'च' व 'ही' यांची एकेक मात्रा वाढविल्यास निश्चयानें प्रमाणशीर मिश्र जाति होईल व तसा त्या पदाचा वर्तावहि भाषा-अर्था-नुसार करितां येईल. पण तसें कोणी केलेंच नाही.

असले प्रकार दृष्टिआड केल्यास असें म्हणतां येईल कीं जाती ज्या उत्पन्न होतात अथवा केल्या जातात, त्या आवर्तनांतील लयांगांमधील प्रमाणवद्दत्तेचा तोल, वर्णोच्चार, अर्थयुक्त शब्द असल्यास अर्थ, स्वरनाद-स्वरालंकार यांची मांडणीमोडणी, यांनुसार होतात, व त्यांनुसार त्या त्या जातिमधील 'डौल' जो म्हटला तो सिद्ध होतो. किंवा दुना या घटकांचा समुच्चय हाच डौल.

या घटकांमुळे आवर्तनांत कांहीं अंगांचे तुकडे, अंगबंड, भासमान् होतात, लयाची जी गति चाललेली आहे तिच्यामध्ये कोठें कांहीं बदल झाला असें दिसतें. या घटनेचें वर्णन 'यतिकल्पना' या भागांत 'स्त्रीलिंगी यतिशब्द, यतिभंग' या मुद्याखालीं झालेच आहे, तेव्हां आतां विशेष स्पष्टीकरण करण्याची जरूर नाही. मुद्दा असा कीं वेगवेगळ्या चलनांमुळे, 'यति' मुळे, आवर्तनांत कोठें कोठें 'यतिस्थानें' येतात, अशा 'यतिस्थानां' मुळे, आवर्तनाचे 'खंड' होतात. असे खंड आवर्तनांत किती, काय प्रमाणाचे व कोणत्या अनुक्रमाचे आहेत यावरून जाति ठरते असेंहि म्हणतां येईल, व तथा तथा खंडांमुळे आवर्तनामध्ये तो तो एक प्रकारचा डौल येतो असें मानितां येईल. पहिलाच मुद्दा येथें वेगळ्या शब्दांत मांडिला, असें कोणी म्हणेल; पण तसें नाही. जातिविचारांत एका खंडामध्येच नव्हे तर कोर्टंहि-उदाहरणार्थ पद्याच्या चरणामध्ये-उच्चारणमाला किती किती मात्रांची आहे तें पाहिलें जातें तर खंडामध्ये त्या मात्रांचे गट केवढे, कोठें, कसे होतात त्याचा विचार होतो.

अंगांनीं वनलेले खंड मिळून अमुक गतिजातिचें असें जें आवर्तन सिद्ध होतें, त्यालाच अतिदेशानें 'ताल' असें नांव आहे. ताल म्हणजे टाळीची क्रिया हा पहिला अर्थ, स्वरांगें व वर्णांचार हे टाळीचे, हस्तक्रियेचे प्रतिनिधि असल्यामुळें, पूर्वी एक प्रकारें विस्तृत केला आहेच; आतां येथें तो विस्तृत अर्थहि दुसऱ्या प्रकारें पुन्हां अधिक विस्तृत केला गेला. (एक, दोन, तीन)(एक, दोन, तीन) हा एक तिखजातिचा ताल होईल, तर (एक, दोन, तीन, चार) हा एक चतस्रजातिचा ताल होईल; पुन्हां (एक, दोन, तीन, चार)(एक, दोन, तीन, चार) (एक, दोन, तीन, चार) हा एक वेगळाच चतस्रजातिचा ताल होईल. येथें खरें पाहतां (१, २, ३) (४, ५, ६) वगैरे लिहावयास हवें, कारण या तालांतील एकूण मात्रा अनुक्रमें ६, ८, १२ आहेत; पण खंड स्पष्ट होण्यासाठीं जसे गोल कंस केले तसे आंकडेहि गटागटानें लिहिले. अतःपर मात्रांचे आंकडे ओळीनें शेवटपर्यंत-समेपर्यंत लिहूं.

पण यामध्येहि वेगवेगळ्या डौल प्रतीत होऊं शकतो. उदाहरणार्थ, (१, २, ३) (४, ५, ६) हा वरीलपैकी पहिला ताल वेतला तर त्यांत ॥ लघु, लघु, लघु ॥ (लघु, लघु, लघु) ॥ असा एक प्रकार होईल. (तालावर्तनाची सुरुवात व शेवट स्पष्ट होण्यासाठीं दुहेरी दंडरेषा उभ्या केव्या आहेत). पण ॥ गुरु, लघु ॥ (गुरु, लघु) ॥ असा, तीन मात्रांच्या दोन खंडांचा, सहाच मात्रांचाच, ताल केला तर त्याचा डौल वेगळाच भासेल. हें स्पष्ट होण्यासाठीं पाटाक्षरें वापरूं ॥ धा । कि । ट ॥ (त । कि । ट ॥ हा पहिला प्रकार समजला तर ॥ धी । ऽ । त ॥ (ती । ऽ । तच् ॥ हा दुसरा मानतां येईल; धीऽ हा दुप्पट लांबीचा, दोन मात्रांचा केला. हे दोन्ही डौल वेगळे आहेत, जाति तिखच, पण 'वजन' वेगळें झालें. हें अंगभेदांमुळें झालें, लघुगुरुंच्या मांडणीमुळें झालें. ('राऽम' व 'चरण' यांची तुलना करून पहावी).

अशा तऱ्हेचे विचार छंदःशास्त्रांत होतात. परंतु लघुगुरुंची मांडणी म्हणजे अंगें व यतिस्थानें यांचा विचार केला कीं छंदाच्या एकेका चरणाचा विचार प्रायः संपतो. अंगविचार अक्षरांनुसार केला कीं मात्रांनुसार यावरून जो भेद होईल तो अधिक भरीला येतो एवढेंच, पण गायनवादानांत याहिपेक्षा अधिक घटकांचा विचार केला पाहिजे. तो थोडा पाहूं.

'ताल' म्हणून जें आवर्तन वर व्याख्यात केलें, त्यांत पाटाक्षरें वसविलीं कीं त्याचें डौलयुक्त रूप दिसतें. अशा पाटाक्षरयुक्त तालावर्तनाला 'ठेका' म्हणतात. अर्थात् प्रत्येक ठेका हा एकेक तालच आहे. पण केवळ ताल म्हणजे ठेका नव्हे; एका तालांत पाटाक्षरभेदानें अनेक ठेके असूं शकतील. पूर्वी ठेका असें वेगळें नांव नव्हतें, ताल ही एकच संज्ञा होती, आणि अजूनहि ठेका व ताल यांना समानार्थकच मानितात. पण त्यामुळें कस्पना अस्पष्ट होतात असें प्रस्तुत लेखकाला दिसून आलें आहे, व म्हणून ताल आणि ठेका हे शब्द वर सांगितल्याप्रमाणें वेगवेगळ्या अर्थानें वापरण्याकडे त्याचा कटाक्ष आहे. ('कांहीं प्रचलित ठेके' या भागांत लेखकाचा दावा अधिक स्पष्ट होईल). ठेका म्हणजे अमुक एका तालाचें पाटाक्षरयुक्त, 'वजन'

स्पष्ट करणारे, प्रमाणित वर्णस्वरूप; आणि 'ताल' म्हणजे ज्यांतील अंगें, खंड, यतिस्थानें व जाति सांगितलेली आहेत असें आवर्तन. (डौल व वजन यांतील फरक लक्षांत घ्यावा, ते ते उच्चारवर्ण व त्यांचे कमीअधिक बल लक्षांत घेतल्याशिवाय 'वजन' कळणार नाही. 'डौल' हा शब्द स्थूल होय).

॥ एक दोन, तीन, चार) (पांच, सहा, सात, आठ ॥ +

हे आठ मात्रांचे दोन खंडांचे, ४-४ लघूंचे, चतस्र जातिचे आवर्तन झाले. हा झाला ताल. आतां यांतील कांहीं ठेके पहा.

X $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ \hline 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ धा । धा । धी । ता) (ति । कत । गदि । गन ॥ याला प्रतिताल म्हणतात +

X $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ \hline 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ धा । धी । धा । ती) (नक । धी । धागे । ति । हा धुमाळी. +

X $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ \hline 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ धा । धी । धा धा । धी) (ता । ती । धा धा । ती ॥ हा अध्वाताल. +

(ति, धाधा हे वर्ण एकाच दंडरेषांच्या जोडीमध्ये असल्यामुळे त्यांची मात्रा एकूण एकेकच. त्या मात्रेचे दोनदोन समान भाग आहेत हे दाखविण्याकरितां दंडरेषेवर २ वा आंकडा टाकला आहे.)

येथे प्रथमदर्शनी असे वाटेले कीं 'ति कत गदि गन' येथे जाति बदलली. परंतु तसें होत नाही कारण ति याची एकच मात्रा आहे. ति हा लघु मानिला ^{१०} तर ति हा द्रुत व ट हा दुसरा द्रुत, ति मिळून दोन द्रुत = एक लघु, जसा धा. हाहि विचार छंदःशास्त्राच्या मात्रावृत्तभागांत आहेच. पण तेवढ्याने आतां भागत नाही. तिन्ही ठेक्यांची यति समानच आहे. यतिस्थाने चवथ्या मात्रेनंतरच आहे.

ठेके म्हणून पहावेत. असे दिसेल कीं प्रत्येकाचा डौल, वजन, वेगळें आहे. मात्रेचे दोन अंग-भाग जे केले ते कोटें कोटें यावर हा फरक पडतोच, आणि शिवाय, 'धा, धी' अशी भारदस्त, घोषयुक्त 'वजनदार' अक्षरे (यांना 'भरे बोल' म्हणतात) व ता, ती; कत, नक अशी 'हलकी' अक्षरे (यांना 'खाली बोल' म्हणतात) हीं कोटें कोटें पडली आहेत यावर हे ठेक्यांचे वजन ठरते. (याला 'खालीमरीचा फरक' म्हणतात).

'वजन,' म्हणजे विशिष्ट परिणाम करणाऱ्या अशा आवर्तनाचा धर्म, तालधर्म, हा मात्रांचीं अंगें या एकाच घटकावर म्हणजे जाति-यतिवर अवलंबून नाही, ^{११} तर आघातवर्ण, गंभीरध्वनि व मृदुवर्ण हे कोटें कसे आहेत यावर मुख्यतः अवलंबून आहे. म्हणून लेखकांनो जो 'ताल' हा साधारण शब्द किंवा स्थूलशब्द व 'ठेका' हा विशिष्ट शब्द असा भेद केला तो मानून असें म्हणतां येईल कीं 'वजन' तालाला नसतं तर तें ठेक्याला असतं. ^{१२} (या मुद्याचे महत्त्व, 'कांही प्रचलित ठेके' या भागांत स्पष्ट होईल). अर्थात् एकाच तालाचे वेग-वेगळ्या वजनाचे वेगवेगळे ठेके होतील. 'डौल' एक असेल.

प्रतिताल, घुमाळी व अर्ध्या यांवरील ठेक्यांच्या जोडीने 'कशासाठी पोटासाठी', 'रामरामजय, रामकृपाधन' 'दास भयो है, शरन पियारा,' 'काहीं केल्या बोलत नाही' हे चरण म्हणून पहावे, म्हणजे ठेक्यांचे 'वजन' समजेळ व अमुक गीतरचनेला अमुक ठेकाच अधिक योग्य हें पटेल. 'डौल' एकच आहे.

या ठेक्यांत आणि चरणांत आणखी एक तालधर्म दृष्टीस पडतो, आठआठ मात्रांच्या या आवर्तनांमध्ये मध्यन्तरीं एक प्रमुख खंड होतो, यतिस्थान पडते,

कशासाठी-पोटासाठी. रामरामजय-रामकृपाधन,
दास भयो है-शरन पियारा. काहीं केल्या-बोलत नाही.
धाधार्धीता-तिटकृतगदिगन. धार्धीधाति-नकधीधागेतिट,
धार्धीधाधाती-तातीधाधाती.

येथे चार मात्रांनंतर यतिस्थान आहे, तेथे जणू काय एक विश्राम, एक साम्यावस्था येते. तीच दुसऱ्या चार मात्रांच्या खंडाच्या आधीची, अशा ठिकाणी जो वर्ण असतो तो कांहीं विशिष्ट प्रकारे वेगळा उठून दिसावा अशी ठेक्यामध्ये योजना करितात. सामान्यतः तेथे मृदुवर्ण असतो. तेथे टाळीची क्रिया न करता निःशब्द क्रिया होते. म्हणून टाळीच्या आवाजाच्या दृष्टिने हें प्रमुख यतिस्थान रिकामे, म्हणजे हिंदी भाषेत 'खाली' असते, त्याला 'कालस्थान' असाहि शब्द आहे. लक्षणेने या स्थानालाच 'खाली' किंवा 'काल' असे म्हणण्याचा प्रघात आहे. खाली किंवा काल म्हणजे आवर्तनांतील प्रमुख यतिस्थान, जेथे निःशब्द क्रिया व मृदुवर्ण शोभून दिसेल अथवा इतर कांहीं उपायांनीं तें स्थान स्पष्ट होईल. (खाली हें येथे नाम झालें, 'काल' याला एक संकुचित अर्थ दिला).

'खाली' दिसेल ती वर्णाच्चाराच्या शक्तिवरूनच. समान शक्तिने 'एक दोन तीन चार पांच सहा' असे म्हटलें तर खाली दिसणार नाही. 'चार' मधील 'चा'चा उच्चार इतर उच्चारांच्या मानाने कमी शक्तिचा केला, मृदु केला, तरच एकदोन्तीन् आणि चार्पांच्या असे तीनतीन मात्रांचे दोन खंड दिसतील.

वरील उदाहरणांत स्वरयोजना असली तर 'चार' च्या 'चा' चें जें स्थान तेथे कांहीं वैशिष्ट्यपूर्ण स्वर-स्वरालंकार असले तरी 'खाली' दिसेल.

स्वरांग-तालांग जोडीनेच जातें तें असे. ^{१३}

वरील उदाहरणांत, खाली तालावर्तनाच्या मध्यभागीं दाखविली. सामान्यतः ती मध्ये असतेच, व त्यामुळे तालावर्तनांतील लयांगप्रमाणांचा तोल राहतो. पण तालावर्तनांतील मात्रा विषम असतात तेव्हां ती मध्यभागीं असू शकत नाही म्हणून मध्यभागाच्या जवळपास असते. नऊ मात्रांचा अंक नांवाचा ताल आहे, त्याचें यतिस्थान पांचव्या मात्रेवर आहे, सतरा मात्रांच्या वर्णमित्र नांवाच्या तालाचें यतिस्थान नवव्या मात्रेवर आहे.

॥ धा । धी । नक । धी ॥ (ता । तिट । कृत । गदि । गन ॥ अंकांचा ठेका.
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ +

॥ धा । वि । ट । धा ॥ (मि । ति । ट । धा) (ता । क । ति । ट । ता)
 X १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३

(किट । तक । गदि । गन ॥ - वर्णभिन्न ठेका.
 १४ १५ १६ १७ +

(खालीचें चिन्ह म्हणून दंड-वक्रदंडांखालीं • असें केलें. आघातस्थान-तालस्थान, -टाळी, -व सम हीं अनुक्रमें X व + या चिह्नांनीं दाखविलीं).

येथें टाळीचा काल, म्हणजे व्याख्येनें “लघु,” ४, ५, वगैरे मात्राकालांचा दिसला. तिस्रजातिच्या तालाच्या उदाहरणांत तो ३ मात्रांचा दिसला. तेव्हां पूर्वी ‘तालांग-लघुच्या मात्रा चार’ असें सांगितलें त्यास बाध आला असें वाटेल. परंतु तें पूर्णांशीं खरें नाहीं. स्वरांग-तालांग यांचें तुलनात्मक कोष्टक रचितांना १ तालांगलघु = ४ स्वरांगमात्रा असा हिशेब सामान्यतः असतो, असें स्पष्ट केलें होतें. सामान्यतः म्हणजे बहुधा, बहुतांशीं, एवढेंच. कारण १ तालांग-लघु = ४ स्वरांगमात्रा हें फक्त चतस्रजाति (व तिचीं उपांगें द्रव्यस्य व मानुष उपजाति) मध्येच जुळेल. तिस्र, खंड, मिश्र, संकीर्ण या जातींत एक लघु जरी चार मात्रांचा केला तरी उरलेला भाग अनुक्रमें २, १, ३, ५ मात्रांचाच होणार. (येथें तिस्र जातीची उपजाति वृत्त, ६ मात्रांची, हिशेबासाठीं वापरिली).

हें पूर्वापार चालत आलेलें आहे; चित्र, वार्तिक, दक्षिण, अर्धचित्र, चित्रतर, षट्चित्र वगैरे मार्गांतहि तें स्पष्ट होतेंच. नवीन नाहीं. चाचपुट, षट्पितापुत्रक, पंचपाणि या प्राचीन तालांत तोच प्रकार आहे. १४

‘नाडीच्या ठोक्यांनुसार लघु’ हा जो हिशेब केला, त्यांतहि एका टाळीच्या (लघु) कालांत ३, ४, ५, ६, ७, ८ अथवा ९ मात्रा म्हणजे न्हस्वाक्षरोच्चारकाल सांगितले; त्यामध्ये हीच दृष्टि होती. तोहि हिशेब जुनाच आहे. ‘एका लघुच्या मात्रा ३ पासून ९ पर्यंत’ हें कसें याचा उलगाडा येथें होतो.

परंतु सामान्यतः १ लघु = ४ मात्रा हें ढोबळ गणित आहे, तें हस्तक्रियेला सोपे आहे, व त्यानुसार असलेले ताल व ठेके फार लोकप्रिय होतात इतकेंच नव्हे तर त्यांत विद्वत्ता आणि वैविध्य-वैचित्र्य दाखविण्यासहि भरपूर वांच मिळतो. (याची चिकित्सा पुढें ठेक्यांच्या वर्णनांत कहरवा-धुमाळी, तीनताल-तिलवाडा इत्यादिकांच्या संदर्भांत येईल). म्हणून ‘चतस्र जाति मुख्य’ असें म्हटलें जाई.

या भागांतील विवेचनावरून असें दिसतें कीं केवळ स्वर असोत अथवा पाटाक्षरां-सारखे वर्णोच्चार असोत, ‘अंगांचे’ म्हणजे मात्रांचे अथवा मात्राभागांचे वेगवेगळे समुदाय हे गतियतींनीं होतात. अंज हा लयतालाचा मूलभूत घटक असून त्या अंगांच्या जडणघडणीनुसार इतर तालधर्मे ठरतात. अशी जडणघडण अनेक प्रकारें करितां येईल हें उघडच आहे. त्या प्रकारांचें सोपपत्तिक विवरण शक्य आहे काय व असल्यास तें कोणतें, हें पहावें लागेल. त्या विषयाकडे म्हणजे ‘प्रस्तार’ या कल्पनेकडे आतां लक्ष पुरवावयाचें आहे.

टीका-टिप्पणी १०. जाति आणि खंड, 'वजन आणि ताल'

१०. १ येथे एक मुद्दा ध्यानांत घ्यावा. या विवरणांत व पुस्तकाच्या इतर बहुतेक भागांत भागविण्याचा कार्यकारणभाव किंवा क्रम अभिप्रेत नाही. उदाहरणार्थ, आधी मात्रा, मग अंगें, मग खंड, मग यतिस्थान, शेवटी आवर्तन अशी रचना कोणी केली आहे असे म्हणण्याचा हेतु नाही; एकंदर आवर्तनरूपाचें वर्णन त्याच्या अंगोपांगांनुसार करावयाचें आहे. अंगांचें आवर्तन होतें, उलट आवर्तनाचीं अंगें असतात. अंगांमुळे ओळीनें आवर्तन 'तयार' होतें असें परमार्थानें ध्यावयाचें नाही. विध्याचा भाग नीट लागावा म्हणून लिखाणास क्रम आहे एवढेंच. 'गेष्टाल्ड' कल्पनेचें थोडें वर्णन पुढें येणार आहे त्यांत दिसेल की आवर्तन हें एकजिनसीच मानावयाचें आहे, तुकड्यांची माळ अशा रूपाचें नव्हे.

१०. २ गीतांतील शब्द, अर्थ व अर्थानुसारी लयांगें यांच्छलचे विचार 'यति-कल्पना' या भागांत - विशेषतः २४ व्या टीपेंत—आहेत.

१०. ३ तालदशप्राणरीपिका, अष्टोत्तरशतताललक्षणम्, संगीतमणिदर्पणः, संगीत-चूडामणिः इत्यादि.

१०. ४ या गीताचा उल्लेख 'लयांगसाधना - स्वरांग' या भागांत येऊन गेला.

१०. ५ एकच प्याला या गडकरीकृत नाटकाची गडकरीकृतच नांदी. (त्या नाटकां-तील इतर पद्ये गुर्जरांनीं केलीं).

१०. ६ चंद्रिका ही जणू याचे मूळचे स्वर अगदीं स्थूलमानानें पाहिले तर । धा । सा । धा । सा । ऽ । ऽ) (रा । म । गा । रा । ऽ । ऽ । असे आहेत. येथील
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२
उदाहरणांत, ते । धा । सा । धा । सा । ऽ । धा । सा) (रा । म । गा । रा । ऽ । गा । सा ।
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४
असे केले आहेत, त्यांत ६, ७ व १३, १४ या मात्रा अगदीं स्वतंत्र ठेविल्यासारख्या दिसतात. जणों ऽ ऽ ऽ हा शब्दोच्चारहि 'जणों, ओ-ओऽ' असा सुटा आहे. पण हेंच (धा । ऽ । ऽ । सा । धा । सा । ऽ) (रा । ऽ । ऽ । म । गा । रा । ऽ) असें करून पहावें.

१०. ७ यांत लघुची मात्रा एक मानिली आहे, एक विराम म्हणजे एक मात्रा ही प्रचलित कल्पना थोडावेळ दूर केली आहे, कारण छंदःशास्त्रीय कल्पनांशीं साम्यभेद दाखवावयाचा आहे.

१०. ८ बरील कारणासाठींच गुरुच्या मात्रा दोन मानिल्या.

१०. ९ 'सतालगेय पद्यरचना' या कल्पनेऽनुसार मा, व्यं, पटवर्धन, वं, खासगी-

वाले, सहजबुद्धे, ना. ग. जोशी आदिकांनीं छंदःशास्त्रीय नियमांस मुरड घातली आहे. त्यांत प्रस्तुत लेखकाचें नातें कदाचित् खासगीवाले व जोशी यांच्याशीं जुळू शकेल.

१०. १० टीप (७) व (८) पहावी.

१०. ११ म्हणजे जाति ही सामान्य कल्पना, ताल म्हणजे अंगखंडजातियुक्त आवर्तन ही विशिष्ट जातिकल्पना, आणि (अमुक वजनाचा) ठेका हे प्रत्यक्ष व्यवहारांत येणारे तालस्वरूप. वजन तालाला नाही आणि जातिला नाही; ठेक्याला आहे. 'चत्-चत्-पु-टः।' ही चतस्र जाति नव्हे तर हा चतस्र जातिच्या एकूण चार मात्रांच्या तालावर्तनाचा अमुक वजनाचा ठेका.

लेखकाचा तर्क आहे, व तो साधार आहे असें त्याला वाटतें, कीं भाषेच्या मोडणी-प्रमाणें छंद, छंदावरोबरच ठेके, आणि 'व्याकरणासाठीं' त्या ठेक्यांची ताल-जाति-खंड आदि 'लक्षणां'नुसार वर्गवारी-विश्लेषण, अशी प्रक्रिया होत असावी. या तर्काचा प्रपंच पुढें 'तालविवेकांत' केला आहे.

१०. १२ एक उदाहरण सहज सुचलें म्हणून देतो.

'कश्चित्कान्ताविरहगुरुणा स्वाधिकारात्प्रमत्तः' आणि 'मेघालोके भवति सुखिनोऽप्यभ्यथावृत्ति चेताः' या दोन्ही चरणांचा छंद-ताल-जाति एकच आहे, वृत्त मंदाक्रान्ता. पण वजन वेगळें भासतें. 'कश्चित्कान्ता' आणि 'मेघालोके' यांच्या वर्णोच्चारघोषाघातांत भेद आहे. हे एकाच तालाचे 'ठेके' वेगळे आहेत ! हल्लीं जो वेगवेगळे 'कायदे' व 'गति' हा भाग तबल्यांत आहे त्यांत हाच विचार दिसतो.

वरें, मंदाक्रान्ता हें अक्षरगणवृत्त, मात्रावृत्त नव्हे; म्हणून सोडून दिलें, तरी निखळ आधुनिक मात्रावृत्तांतहि हा प्रकार दिसेल.

कुसुमाग्रजकृत 'गर्जा जयजयकार' या प्रसिद्ध कवितेंतील येथें सहज सुचलेले चरण पहा. 'कशास आई मित्रविसि डोळे, उजळ तुझें भाल. रात्रीच्या गर्भांत उद्यांचा असे उषःकाल. सरणावरती आज आमुचीं पेटतात प्रेतें, उठतिल त्या ज्वालांतुनि भावी क्रांतीचे नेते'. या चार चरणांतील प्रत्येकाचें वजन वेगवेगळें आहे, ताल तोच. येथें ठेका जरी एक धरिला तरी त्याच्या वर्णाक्षरांची अदलाबदल करून प्रत्येक चरणास वेगळा प्रकार केला तरच 'साथ' होईल. (अशा ठेक्याच्या अदलाबदलीच्या प्रकारांस 'पळटे' म्हणतात).

१०. १३ स्वरयोजनेचा विचार या पुस्तकांत नसल्यामुळें हें वाक्य येथें अनाशयीं वाटेल पण तें महत्त्वाचें आहे, व त्याआधींचें वाक्य लक्षपूर्वक पाहिल्यास त्याचा मतलब पटेल. तालवाद्य, सशब्द शारीरिक क्रिया (टाळी वगैरे) हें तर राहोच, परंतु वर्णोच्चाराचे आघातहि टाळिल तरी केवळ आकारानें स्वर-स्वरालंकारांच्या अंगांनुसार 'ताल' दाखवितां येईल हा मतलब. (पण त्यांत 'ठेका' दिसणार नाही. ठेका वर्णोच्चारभेदानेंच व्यक्त होणार). पूर्वीच्या भागाच्या टीका-टिप्पणीमधील ओवीचें उदाहरण पहावें. ती ओवी 'आआ आआ' अशी केवळ स्वरांनीं म्हटल्यासहि ताल प्रकट होईल.

१०. १४ मतंगानंतरच्या ग्रंथांमध्ये लघु १, २, ३, ४, ५, ७, ८ अथवा ९ मात्रांचा असू शकतो असे सांगितले आहे, ६ मात्रांचा लघु फक्त सोडिला आहे. म्हणजे एकाकी उपजातिपासून संकीर्ण उपजातिपर्यंतच्या सर्व जाति-उपजाति मान्य केल्या आहेत. ७ मात्रांचा लघु म्हणजे ७ मात्रांनंतर ८ व्या मात्रेच्या सुरुवातीला टाळी यावयाची अथवा, प्रस्तुत लेखकाच्या तालःशब्देच्या विरुद्धीकरणाच्या सिद्धांतानुसार, कांहीं विशेष यति जाणवेल असा वर्णोच्चार व्हावयाचा, किंवा स्वरांलंकार दाखवावयाचा. आजही दाक्षिणात्यांच्या पद्धतिमध्ये हा प्रकार आढळतो. तो आपल्याकडे व्यवहारांत शिल्लक आहे हे मात्रा, खंड व जाति यांचा तर्कविचार केल्यास दिसते हे आतां सांगितलेच. मात्र सहा मात्रांचा लघु असलेली 'वृत्त' उपजाति कां वर्ज केली हे कळत नाही. 'वृत्त' हे नांव द्विधा उपयोगाचें होऊं नये हे कारण पटण्यासारखे नाही. ६ हे ३ चे द्वित्व रूप, अथवा द्वयस-जातिचें त्रिरावर्तन, असेंहि नाही. तसें क्षणभर मानिले तर तोच न्याय ४ व ८ यांस कां लागू नाही याला उत्तर नाही. हा एक न सुटलेला 'पौराणिक' प्रश्न आहे.

१ मात्रेचा लघु रंजक नाही म्हणून, आणि २ मात्रांचा लघु विलंबित व छोट्या आवर्तनाशिवाय रंजक नाही म्हणून पुढें बहुधा वर्ज केला असावा.

११. प्रस्ताराची तोंडओळख

‘प्रस्तार’ हा तालाचा दहावा प्राण आहे. यांत दहावा म्हणजे शेवटचा असें अभिप्रेत नाही; मात्र हा विषय शेवटीं पहावा असें त्याचें स्वरूप आहे खरें, कारण त्यासाठीं आधींच्या कल्पना ठीकठीक हव्या.

प्रस्तार हा एक अनेक विषयांस लागू पडणारा विचार आहे, केवळ संगीतासच नव्हे. आपणांजवळ कोणतेहि घटक असले, आणि त्यांची एकूण संख्या (घटकसंख्या) दिलेली असली व एकाच वेळीं त्यांतील अमुक इतकेच पण कोणतेहि घटक घेऊन एकेक ‘गट’ करावयाचा असला, तर एकूण गट किती होतील ? ते कोणते ? त्यांनां कांहीं विशिष्ट क्रमानें मांडितां येईल काय ? ती मांडणी काय ? म्हणजे विशिष्ट क्रम कसा द्यावा ? त्या मांडणींत प्रत्येक गटाला एकेक निश्चित क्रमांक मिळणार; तेव्हां क्रमांक कळला तर त्या क्रमांकाच्या गटाचें स्वरूपवर्णन हेंहि निश्चित होईल. तें कसें ओळखावें ? किंवा उलट, जर अमुक एक गटस्वरूप माहीत आहे, तर त्याचा जो निश्चित क्रमांक असणार तो कसा ओळखावा ? इत्यादि प्रश्नांचा विचार हा प्रस्तारविचार.

समजा, आपणांजवळ (खेळण्याच्या) पत्त्यांचा एक जोड आहे. म्हणजे एकेक पत्ता हा एकेक घटक आहे, व एकूण ५२ पत्ते असल्यामुळे एकूण घटकसंख्या ५२ आहे. आतां असें मानिलें कीं तेरा तेरा पत्त्यांच्या एकेक गट आपण करणार आहोंत; जणू काय चार ‘गडी’ खेळणार आहेत व त्यांमध्ये हे सर्व ५२ पत्ते वांटावयाचे आहेत, अर्थात् एकेका गड्याला १३-१३ पत्ते मिळणार; एकेक गटांत पत्ते तेरा, आपण प्रत्येक गटाला एकेक “अवयव” म्हणूं, आणि त्या प्रत्येक गटांत म्हणजे अवयवांत जे १३ पत्ते, त्यांच्या १३ या संख्येला “अवयवमान” म्हणूं. (४ गट म्हणून ४ हें अवयवमान नव्हे). तेरा पत्त्यांचा एक अवयव, त्याचें अवयवमान १३, म्हणजे त्यांत १३ घटक आहेत, एकूण घटकांची संख्या म्हणजे “घटकसंख्या” ५२ आहे. तर असे वेगवेगळे अवयव किती होतील ? म्हणजे एका गड्याला १३ पानांचा एक असे किती प्रकारचे ‘डाव’ मिळू शकतील ?-तो आंकडा फार मोठा असला पाहिजे हें कोणीहि लगेच सांगेल.-या वेगवेगळ्या डावांच्या एकूण संख्येला “संख्यान” असें नांव आहे. ५२ पत्त्यांतून एका वेळीं कोणतेहि १३ उचलिले तर एकूण वेगवेगळे प्रकार किती होतील हें ‘संख्यान’, शाळेंत बीजगणित शिकवितात त्यांतील एका सिद्धांताच्या सहाय्यानें काढितां येतें, परंतु त्या संख्यानांत येणारे वेगवेगळे अवयव प्रत्येकीं कोणते याचें वर्णन त्यांत सांगतां येत नाहीं. संख्यानाच्या शक्य त्या सर्व अवयवांची यादी, कांहीं विशिष्ट धोरण-नियम लावून, करणें, म्हणजेच ‘प्रस्तार’ मांडणें, प्रस्तार करणें, असा प्रस्तार लिहिला तर त्याला जागा किती लागेल, व्याप किती लागेल, तो त्याचा ‘अभ्वदेश’; आणि तो ‘म्हटला’ तर म्हणण्याला जेवढा काल लागेल तो त्या प्रस्ताराचा ‘अभ्वयोग’, विशिष्ट धोरणानें मांडणी केल्यामुळे अवयवांस प्रत्येकीं एकेक निश्चित क्रमांक मिळतो. अवयव हे जणू त्या प्रस्ताराचे भेदच आहेत,

म्हणून त्या त्या क्रमांकाला 'प्रस्तारभेदांक' किंवा 'भेदांक' म्हणतात. भेदांक माहीत असला तर त्याचा अवयव, त्याचा प्रस्तारभेद कोणता, हे लगेच (मांडणीनुसार) ठरते, ते अवयवरूप (भेदस्वरूप) सांगणे याला 'नष्टरूप' काढणे, 'नष्टक्रिया' किंवा नुसते 'नष्ट' म्हणतात; जणू काय ते रूप नाहीसे झाले आहे, नष्ट आहे, ते आपण ओधून काढीत आहोत. उलट, हे अवयवस्वरूप, हा प्रस्तारभेद, माहीत असला आणि त्याचा क्रमांक कोणता हे हवे असले तर क्रमांक हवा आहे, 'उद्दिष्ट' आहे, म्हणून त्याला 'उद्दिष्ट काढणे', 'उद्दिष्टक्रिया' अथवा नुसते 'उद्दिष्ट' म्हणतात.

प्रस्तार, संख्यान, अध्वदेश, अध्वयोग, उद्दिष्ट अथवा भेदांक अथवा प्रस्तारभेदांक अथवा प्रस्तारावयवाचा (अवयवाचा) क्रमांक, आणि नष्ट अथवा भेदांकानुसार ते ते प्रस्तार-भेदरूप अथवा प्रस्तारावयवाचे रूप, या कल्पना येथे स्पष्ट झाल्या.

संख्यान बीजगणितात सहाज काढिता येते, म्हणून अध्वदेश व अध्वयोग हेहि सांगता येतात. परंतु नष्टोद्दिष्टासाठी मांडणीचे नियम माहीत हवेत, आणि तशी मांडणी करणे व प्रत्येक अवयवाचे रूप वर्णन करणे हे फक्त भारतीयांनीच केले आहे. प्रस्तारविचार शुद्ध भारतीय आहे २ आणि फार प्राचीन कालापासून अखंडित परंपरेने चालत आलेला आहे, ३ त्यांत खंड पडला नाही. तो विचार स्पष्टपणे ग्रंथांत आहे, अत्यंत व्यवहारोपयोगी ४ असा हा विचार संगीतांतहि आल्याशिवाय कसा राहील ? त्याचा आपल्या स्वर्गा-लयगांवांच्या वर्तावांत उपयोग कां, कसा व कोठवर होतो हे आतां पहावयाचे आहे.

मात्र येथे दिलेला मजकूर अमुक एका ग्रंथांत सापडेल असे नाही. प्रस्तुत लेखकाने असे ठरविले आहे की केवळ संगीतविषयक ग्रंथांवरून हा प्रस्तारविचार सांगावयाचा नाही, तर अनेक ठिकाणांची माहिती, उदाहरणे, पद्धति इत्यादींचे संकलन करून त्यांतल्यात्यांत जागजागी जी जी पद्धति अधिक सुसंगत व सोपी आहे ती निवडून, आजकालच्या संगीतप्रघातांस जुळेल अशी करून, तशा परिभाषेनुसार उदाहरणे तयार करून, ती आज खरोखरच उपयोगी पडेल हे स्पष्ट होण्यासाठी कांहीं बदल करून, धोरणपूर्वक असा हा भाग सांगावयाचा.

याचें कारण असें की, वेगवेगळ्या ज्ञानशाखांनीं आपापला प्रस्तारप्रपंच वेगवेगळा थाटलेला आहे. प्राचीन छन्दःशास्त्रांत लघुगुरूंचा व नंतर लघुगुरुद्वुतलृतांचाच विचार आहे. दर्शनांमध्ये एक 'पंचीकरण' नांवाचा प्रस्तारविचार येतो. त्यांत केवळ एवढेंच पाहिलेलें असतें कीं पृथ्वी-अप्-तेज-वायु-आकाश हीं जीं पांच महाभूतें त्यांपैकी एकच, दोनच वगैरे घेऊन किती कसे प्रकार होतात व त्यांमध्येहि त्या महाभूतांचें परस्परप्रमाण (कमीअधिकपणा) बदलल्यामुळें किती कसे होतात. आयुर्वेदांत वात-पित्त-कफ या तीन दोषांचा आणि आम्ल-कटु-तिक्त वगैरे सहा रसांचा असाच विचार आहे आणि ते दोन्ही विचार वेगवेगळे ठेविले आहेत. शिल्पशास्त्रांतहि तोच प्रकार. पाटीगणितांत ५ उदाहरणें आहेत तींहि सुर्तीसुर्ती आहेत. संगीतग्रंथांत स्वरांचा प्रस्तार वेगळा आणि तालांचा वेगळा सांगितला आहे, तेथेंसुद्धां एकेका स्वराला एकेक घटक मानून आणि एकेका तालांगाला एकेक मानून प्रस्तार सांगितले आहेत. प्रत्यक्ष व्यवहार सांगितला नाही. तात्पर्य, एक सर्वसाधारण सिद्धान्त असा प्रस्तारविचार उपलब्ध

नाहीं. त्यांतहि कोणाची अमुक ठिकाणची रीति सुगम तर दुसऱ्या ठिकाणची क्लिष्ट असा प्रकार आहे. उदाहरणार्थ, छंदांतील वादतावादता प्रस्तारविचार संगीतरत्नाकरांत अधिक बहराला आलेला दिसतो, परंतु संगीतरत्नाकरामधील कांहीं मांडणी ही हलायुध-हेमचंद्रांच्या छंदांच्या मांडणीपेक्षां अथवा नारायणपंडितांच्या गणितकौमुदींतील कांहीं रीतीपेक्षां क्लिष्टच आहे. परिणाम असा झाला आहे कीं सामान्यतः संगीताभ्यासक या प्रस्तारविचाराला ओलांडूनच पुढें जातो. खरें पाहतां, विस्तार कसा करावा, किती होईल, ताना कशा बांधाव्या व त्या कोणत्या होतील, तालांतील बोल, कायदे, परणें यांची बांधणी, इत्यादि गोष्टी ज्यामुळें स्पष्ट व पूर्ण क्रियाक्षम अशा कळतात तो भाग तर फारच उपयुक्त म्हटला पाहिजे ! पण नेमकें त्याकडेच दुर्लक्ष होतें. हा विचार आत्मसात् झाला तर संगीताची नाडीच हातांत आली, असें आहे. म्हणून वरीलप्रमाणें धोरण ठेविलें आहे.

अर्थात् हा विषय प्रचंड आहे, तो समग्र संपूर्ण लिहावयाचा तर मोठाच ग्रंथ होईल, आणि जरी तें काम हातीं घेतलें तरी तें पूर्ण करण्याइतका प्रस्तुत लेखकाचा अधिकार किंवा अभ्यास नाहीं. म्हणून ही प्रस्ताराची तोंडओळखच केवळ आहे.

‘सुख पहातां लोचनीं, सुख झालें वो साजणी’ हें सरळ म्हणतां म्हणतां ‘मूऽऽख पहाऽतांऽऽ’ असें होतें. ^१ ‘केशवासी नामदेव भावें ओंवाळिती’ याचें रूप पालटून ‘केशवासी नाम्देव, माधवासी नाम्देव —’ ^२ असें होतें. मुलीं झिम्मा नांवाचें परंपरागत नृत्य करितांना टाळ्या वाजवून क्रमांक मोजतात ते ‘एक, दोन, तीन, चार’ असे नव्हेत तर एक, दोन, तीन्तीन्, चार’ असे. या सर्वांचा संपूर्ण विचार प्रस्तारविचारानेंच होतो.

१ १ २ १
॥ एक । दोन् । तीन् । चार ॥ ऐवजीं ॥ एक । दोन । तीन्तीन् । चार ॥
१ २ ३ ४ १ २ ३ ४

यामध्ये तिसऱ्या मात्रेचे दोन समान अर्धभाग झाले. पण हाच न्याय त्या चारहि मात्रांस अनुक्रमें लावतां येईल, व

॥ एकएक । दोन् । तीन् । चार ॥, ॥ एक । दोन्दोन् । तीन् । चार ॥
॥ एक । दोन् । तीन्तीन् । चार ॥, ॥ एक । दोन् । तीन् । चारचार ॥

असे चार प्रकार होतील. एकूण मात्रा चार, दरवेळीं एकाच मात्रेचे दोन सारखे भाग करावयाचे हा नियम, त्यानुसार एकूण प्रकार चार झाले, पांचवा प्रकार होणार नाहीं. येथें आपण प्रस्तारच मांडिला, त्याचें संख्यान चार. प्रत्येक प्रकार हा प्रस्तारभेद अथवा अवयव, त्याला क्रमांक मिळेल. तो क्रमांक आपल्या मांडणीवर अवलंबून आहे. (येथें पहिल्या मात्रेला अर्धी अर्धी करून मांडणी सुरू केली आहे). वरील मांडणीप्रमाणें, मुलींची म्हणण्याची पद्धति ही तिसऱ्या क्रमांकाची आहे, म्हणजे त्यांचा प्रस्तारभेद (नष्ट) हा तिसऱ्या क्रमांकाचा आहे. त्याचें उद्दिष्ट ३.

आतां दुसरे उदाहरण घेऊं. त्यांत मूळ घटक ‘मात्रा’ हा ठेवूं, म्हणजे अर्धी, पाव वगैरे मात्राभाग ठेवावयाचा नाहीं, पण ‘दोन मात्रा’ चालतील, या दोन मात्रा सुख्यासुख्या अशा दाखवितां येतील (जसें ‘म प,’ ‘धा धी,’ ‘प द’) अथवा दोन मात्राएवढा एकच कालखंड

करितां येईल (जसे 'मऽ', 'पऽ', 'घौऽ', 'घाऽ', 'कांऽ?'). आतां संख्याने कशीं होतील ?

(१) अवयवकाल (प्रत्येक अवयवांतील घटकांच्या संख्येचें कालानुसार माप) एका मात्रेचाच असला तर इतर प्रकार होणार नाहीत, 'एक मात्रा' हा एकच प्रस्ताभेद आणि तोच संपूर्ण प्रस्तार. कारण येथें आपण फक्त मात्रेचा काल पाहत आहोत, त्या काळांत 'म' आहे की 'प', 'घा' आहे की 'त्रक', हे पाहत नाही. तेव्हां प्रस्तार (१) एवढाच, संख्यान १.

(२) अवयवकाल दोन मात्रांएवढा असेल तर भेद पुढीलप्रमाणें होतील—

—एकच अखंड काल दोन मात्रांच्याएवढा, (२) असें लिहूं.

—(१+१) म्हणजे एक एकमात्रेचा काल आणि एक एकमात्रेचा असे सुटे दोन. म्हणजे प्रस्तार झाला (२), (१+१). संख्यान २; म्हणजे अवयव दोन झाले.

३) तीन मात्रांएवढा अवयवकाल असल्यास —

(३), (१+२), (२+१), (१+१+१). हा प्रस्तार. संख्यान ४.

४) चार मात्रांएवढा अवयवकाल असल्यास —

(४), (१+३), (२+२), (१+१+२), (३+१), (१+२+१), (२+१+१), (१+१+१+१), हा प्रस्तार. संख्यान ८. येथें एकूण ८ अवयव झाले.

५) पांच मात्रांएवढा काल असल्यास—

(५), (१+४), (२+३), (१+१+३), (३+२), (१+२+२), (२+१+२), (१+१+१+२), (४+१), (१+३+१), (२+२+१), (१+१+२+१), (३+१+१), (१+२+१+१), (२+१+१+१), (१+१+१+१+१).

हा प्रस्तार. संख्यान १६.

(एक मात्राकाल तो विराम, संक्षेप 'व', चिन्ह ~; दोन मात्रांचा काल तो द्रुत, संक्षेप 'द', चिन्ह °; तीन मात्रांचा काल तो द्रुतविराम, दव, चिन्ह ०; चारांचा तो लघु, संक्षेप 'ल', चिन्ह l; पांचांचा तो लघुविराम, लव, चिन्ह j, असें करूनहि वरील भाग लिहितां येईल. पण विषयांत सहज प्रवेश व्हावा यासाठीं अंक लिहिणें अधिक इष्ट वाटतें).

आतां पांचाहून अधिक अवयव-काल असला तर प्रस्तार मोठा होईल, अभ्वदेश-अभ्वयोग वाढेल, संख्यान अधिक होईल. दरवेळीं एवढें कोण लिहिणार ? संख्यान काढण्यास कांहीं नियम मिळाला तर बरें. तसा नियम पाहूं. वरील अवयवकाल (१, २, ३, ४, ५) आणि त्यांचीं संख्याने पाहिलीं तर दिसतें की—

अवयवकाल १ असेल तर संख्यान १.

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६	१७	१८	१९	२०	२१	२२	२३	२४	२५	२६	२७	२८	२९	३०	३१	३२	३३	३४	३५	३६	३७	३८	३९	४०	४१	४२	४३	४४	४५	४६	४७	४८	४९	५०	५१	५२	५३	५४	५५	५६	५७	५८	५९	६०	६१	६२	६३	६४	६५	६६	६७	६८	६९	७०	७१	७२	७३	७४	७५	७६	७७	७८	७९	८०	८१	८२	८३	८४	८५	८६	८७	८८	८९	९०	९१	९२	९३	९४	९५	९६	९७	९८	९९	१००
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

तेव्हां 'वरच्याची दुप्पट' हा नियम मिळाला. 'वरच्याची' म्हणजे आधीच्या अवयवसंख्येच्या संख्यानाची. उदाहरणार्थ, ५ या अवयवकालाचें संख्यान हवें तर त्याच्या आधीचें म्हणजे ४ या अवयवकालाचें संख्यान काढावें; तें जेवढें असेल त्याची दुप्पट करावी म्हणजे झालें.

असा नियम सांगितला आहे, पण तो क्लिष्टच आहे. उदाहरणार्थ, प्रत्येक अवयवाचा काल १६ समजू. मात्रा हा घटक, प्रत्येक अवयव सोळा घटकांचा. सोळा मात्रांएवढ्या काळाचें संख्यान हवें आहे. तर वरील नियमानुसार, १५ या अवयवकालाच्या संख्यानाची दुप्पट करावयाची. पण १५ चें संख्यान कोठें माहीत आहे ! त्यासाठी १४ चें हवें, त्यासाठी १३ चें, असें दरवेळीं मागेंमागें जावें लागेल. हा खटाटोप फार, म्हणून सोपा नियम सांगूं तो बीज-गणितांत आहे.

एक हा अवयवकाल (अवयवांतील घटकांची संख्या) सोडून दिला तर, २, ३, ४, ५, या क्रमाच्या अवयवकालाचीं संख्यांन २, ४, ८, १६, अशीं ओळीन दिसलीं. हीं अनुक्रमें २, २×२, २×२×२, २×२×२×२ अशीं लिहितां येतील. दोन या आंकड्याला एक वेळां, दोन वेळां, तीन वेळां, चार वेळां, स्वतःनेच म्हणजे त्या दोन या आंकड्यानेच गुणिलें. हें संक्षेपानें २^१, २^२, २^३, २^४ असें लिहितात. २^४ म्हणजे दोनांस दोनानेंच असें चार वेळां गुणावयाचें. १ हा आंकडा २^० असा लिहिण्याची पद्धति आहे: दोन या आंकड्याला दोनानेंच शून्य वेळां गुणावयाचें—म्हणजे गुणावयाचेंच नाही—आणि तशा गुणाकाराचें 'उत्तर', त्याचा अर्थ, १ हा आंकडा समजतात. ही लिहिण्याची पद्धत आहे. अंक^० म्हणजे १. ' म्हणून एक या अवयवकालाचें जें १ हें संख्यान, तेंहि २^० असें 'दोनच्या लिपिमध्यें' लिहितां येतें. 'प्रत्येक अवयवांतील घटकांच्या संख्येला 'अवयवमान' म्हणूं.

येथें प्रत्येक घटक एक मात्राकालाचा आहे म्हणून जेवढी मात्रासंख्या तेवढेच 'एक एक' असे काल आहेत. म्हणून पूर्वी जे अवयवकाल म्हटले ते आतां 'अवयवमान' होतील,

म्हणून, १ या अवयवमानाचें संख्यान २^०. १ मधून १ वजा केला, ०.

२ " " " २^१. २ मधून १ वजा केला, १.

३ " " " २^२. ३ मधून १ वजा केला, २.

४ " " " २^३. ४ मधून १ वजा केला, ३.

५ " " " २^४. ५ मधून १ वजा केला, ४.

यावरून आपला सोपा नियम मिळतो. 'अवयवमान जेवढें असेल, त्यांतून १ वजा करावा. जो आंकडा येईल तितक्या वेळां, २ या आंकड्याने स्वतःलाच गुणावें.'

अवयवमान - १

संख्यान = (२)

हा तो सोपा नियम. यावरून कितीहि अवयवमानाचें संख्यान एकदम काढितां येईल. समजा अवयवमान ८ आहे; आठ मात्रा एवढ्या एकूण कालाचें वरील प्रकारचें संख्यान हवें आहे. मात्रा हा घटक, असे ८ घटक एकैका अवयवांत ठेवावयाचे आहेत. ८-१=७, म्हणून संख्यान २^७. दोनानें दोनास असें ७ वेळां गुणावयाचें. २×२×२×२×२×२×२, हा आंकडा १२८ आहे. संख्यान १२८.

१२ चें संख्यांन २^{११} = २०४८, १६ चें २^{१५} = ३२७६८, वगैरे.

या उदाहरणांत मात्राकाल हा मूळ घटक धरिला. आतां त्या मात्रेंत कांहींहि असेल; 'सा' वगैरे स्वरनाद असेल व त्याचा 'सा' असाच उच्चार असेल अथवा केवळ आकार-ओकार असा उच्चार असेल. किंवा 'धा', 'धीन्' असें एक अक्षर असेल. त्यानुसार वरील प्रस्तार असे लिहितां येतील —

मात्रासंख्या	'सा' चे प्रस्तार °	'धा' चे प्रस्तार °
१	सा	धा
२	सा ऽ , सा सा	धा ऽ , धा धा
३	सा ऽ ऽ , सा सा ऽ , सा ऽ सा , सा सा सा	धा ऽ ऽ , धा धा ऽ , धा ऽ धा , धा धा धा

वगैरे.

घटक कोणतेहि असतील, वांटणी करण्यासाठीं पेढे असतील, माळ करण्यासाठीं मणी असतील; वगैरे.

पण येथें असें मानिलें गेलें कीं सर्व मात्राकाल एकाच स्वरूपाचे आहेत. सा हा प्रथम येवो कीं मग, तो 'सा'च. तसेंच 'धा' चें. पेढे सर्व सारखेच. म्हणजे या प्रस्तारांत घटक जो आहे तो एकरूपीच आहे, मात्रा, सा, धा वगैरे. अवयवमान, म्हणजे प्रत्येक भेदांतील घटकांची एकूण संख्या, ठराविक (१, २, ३, ४ वगैरे) आहे. पण हे उदाहरण अगदीं प्राथमिक स्वरूपाचें झालें. एकाच प्रकारच्या घटकांचे अमुक इतक्या अवयवमानाचे असे हे प्रस्तार झालें. उदाहरणार्थ, वरील कोष्टकांत | सा | सा | सा | हा जो प्रस्तार आहे त्यांत अमुक सा वेगळा असें नाहीं. | सा ऽ | यांतहि कांहीं क्रियेनें सा ही एक मात्रा आणि ऽ ही एक मात्रा असें दर्शविलें आहे असें समजलें आहे.

आतां आपणांजवळ घटक एकरूपी नसून वेगवेगळ्या रूपाचे दोन आहेत असें समजूं जसें, सा आणि तीव्र ऋषभ (रा), अथवा धा आणि तिन्, अथवा एक मात्राकाल म्हणजे विराम आणि दोन मात्राकाल म्हणजे द्रुत (०) : येथें द्रुतचे एकेका विरामाचे दोन अर्धभाग करावयाचे नाहींत, द्रुत हा विरामाहून वेगळा असा एक मूळ घटक आहे असें समजावयाचें आहे.

म्हणजे आतां आपणांस दोन "स्वतंत्र" घटकांचे एका अवयवमानाचे, दोन अवयवमानाचे, असे प्रस्तार हवे आहेत. ते अर्थात् असे होतील.

अवयवमान १ : | सा |, | रा |. सा, रा हे दोन घटक; एकेका अवयवांत एकेक घटक.
| धा |, | तिन् |.
| ~ |, | ० |, संख्यांन २. पूर्वीप्रमाणें १ नव्हे.

अवयवमान २ : । साऽ । । सारा । । रासा । । राऽ । । एकेका अवयवांत दोनदोन घटक,
। घाऽ । । धाति । । तिंधा । । तिऽ । ।

। ~ । । ~ ० । । ० ~ । । ~ । । संख्या ४, पूर्वीप्रमाणें २ नव्हे.

अवयवमान ३ : { । साऽऽ । । साऽरा । । साराऽ । । सारासा । । घटक दोनच, परंतु
एकेका अवयवांत तीनतीन घटक.
। रासाऽ । । राऽसा । । रासारा । । राऽऽ । ।

{ । घाऽऽ । । घाऽति । । धातिऽ । । धातिंधा । ।
। तिंधाऽ । । तिऽंधा । । तिंधाति । । तिऽऽ । ।

{ । ~ ~ । । ~ ~ ० । । ~ ० ० । । ~ ० ~ । ।

{ । ० ~ ~ । । ० ० ~ । । ० ~ ० । । ० ० ० । । संख्या ८, ४ नव्हे.

अवयवमान १ असतां संख्या २, २ असतां ४ = २×२, ३ असतां ८=२×२×२
वगैरे. म्हणजे आतां नियम असा कीं २ या आंकड्याला जेव्हे अवयवमान (म्हणजे एकेका
अवयवांत जेवढी घटकांची संख्या) असेल तेवढ्या वेळां स्वतःनेच म्हणजे २ नेच गुणावें.

अवयवमान

संख्या = २

२ ही एकूण घटकसंख्या आहे. घटक दोन वेगवेगळ्या रूपांचे आहेत. पूर्वीच्या
नियमांत अवयवमानांतून जो 'एक' वजा केला तो आतां करावयाचा नाही; आतां ५ चें
संख्या २ ^{५-१} = २ ^४ = १६ नाही, तर २ ^५ = २×२×२×२×२ = ३२. संख्या वाढलें, येथें

अवयवमान

संख्या = (घटकसंख्या)

[येथें एक गोष्ट लक्षांत घ्यावी: यांत क्रमाला महत्त्व आहे, क्रम महत्त्वाचा नसेल तर
असा प्रस्तर होत नाही. समजा, दोन वेगळे घटक जे आहेत ते पेढा आणि लाडू [पे, ला]
असे आहेत; समजा त्यांच्या पुढ्या बांधावयाच्या आहेत, तर पुढ्या अशा होतील :

एका पुढीत एकच वस्तु : । पे । । ला । । संख्या २.

,, ,, दोन वस्तु : । पेपे । । पेला । । लापे । । लाला । । संख्या ४ कीं काय ?

—पण येथें क्रमाला महत्त्व नाही. आधीं पेढा व मग लाडू घेतला काय अथवा आधीं
लाडू व मग पेढा घेतला काय, सारखेंच. पुढीत फरक होणार नाही. । पेला । । लापे । । हें एकच
होऊन जातें. म्हणून वेगवेगळ्या पुढ्या : । पेपे । । पेला । । [अथवा । लापे ।], । लाला । ।
संख्या फक्त तीनच, ४ नव्हे. परंतु संगीतांत क्रम महत्त्वाचा असतो.

[बरील, विराम आणि द्रुत या दोन घटकांच्या, प्रस्तारांत एक मुद्दा लक्षांत घ्यावा :
तेथें प्रस्तरभेदानुसार प्रत्येक अवयवाचें एकूण कालमान वेगवेगळें होतें. एकच घटक एका वेळां
ध्यावयाचा तर संख्या २, प्रस्तर । ~ ।, ० ।, हें खरें; पण पहिल्या । ~ । या प्रस्तरभेदांत एका
मात्रेएवढा काल शाला तर । ० । यांत दोन मात्राएवढा । ~ ० ~ । चा काल ४ मात्रांचा तर
। ० ० ० । चा ६ मात्राएवढा व । ० ० ० । चा ५ मात्राएवढा; तरी हे तिन्ही भेद एकाच प्रस्ताराचे
अवयव मानिले, 'दोन वेगळ्या, ~ आणि ० या, घटकांपैकी कोणताहि एक अथवा दोन्ही घेऊन,

एका वेळी (एका अवयवांत) एकूण तीन ही घटकसंख्या ठेवून, होणारे प्रकार ' हें त्या प्रस्ताराचें वर्णन, त्यांत आपण कालमानाचा विचार केला नाही. आतां एकूण काल प्रत्येकीं अमुक इतक्या मात्रांचा असावा, म्हणजे प्रत्येक भेद समजा ४ मात्रांएवढ्या काळाचा असावा, अशी अट असली तर कालमानाचा विचार आला, वरील प्रस्तारांतील ०००, ००० हे (६ व ५ मात्रांचे म्हणून) ४ मात्रांहून अधिक काळाचे म्हणून आतां वाद होतील हें स्पष्ट आहे. अशा अटी असल्यास प्रस्तार कसा मांडावा हें पुढें पाहूं. एकेका पायरीनें चढत जाणें बरें.]

आतां तीन वेगळे घटक आणि अवयव तीन असें धरून प्रस्तार मांडूं. अवयवमान तीन म्हणजे प्रत्येक अवयवांत (प्रस्तारभेदांत) तीन घटक हवेत. उदाहरणार्थ, मन्द्र तीव्रनिपाद (ना), मध्य तीव्रकृपम आणि मध्य तीव्रगांधार (गा) हे - यमन रागांतील - स्वर हे ते तीन घटक समजू. (त्यांचा प्रत्येकीं काल एका मात्रेचा मानूं).

$$\text{संख्यान } २^३ = २ \times २ \times २ = २७.$$

अवयवमान

(आपला वरील दुसरा नियम. संख्यान = (घटकसंख्या) .)

मयां पहिल्या उदाहरणांत अवयवमान तीन व घटकसंख्या १ असतांना संख्यान $२^{३-१} = २^१ = ४$ झाले, दुसऱ्या उदाहरणांत घटकसंख्या २ व अवयवमान तीनच असतांना संख्यान $२^३ = ८$ झाले. या दोघांत घटक एकरूपी किंवा अनेकरूपी असण्याचा मुद्दा फरक करणारा असल्यामुळे हा संख्यानांत फरक झाला हें बर पाहिले, आणि संगीतांत एकाच रूपाचा असा घटक क्वचित् येत असल्यामुळे दुसऱ्या प्रकारच्या उदाहरणासच महत्त्व आहे हें ओळखिलें, आणि आपला उपयुक्त नियम तो दुसरा, जसें संख्यान = $२^{३-१}$ नव्हे तर $२^३$, हें ठरविलें. येथें घटक ना, रा, गा हे तीन आहेत म्हणून त्यांचे ' त्रिवयवी ' संख्यान $[३]^{३-१} = ३^२ = ९$ नव्हे, तर $३^३ = २७$ होतें. ' त्रिवयवी ' म्हणजे अवयवमान ३ असलेलें, एकेका अवयवांत [प्रस्तारभेदांत] तीनतीन घटक असलेलें. हा प्रस्तार पुढीलप्रमाणें :

१] ना ऽ ऽ	१०] ना ऽ रा	१९] ना ऽ गा
२] रा ना ऽ	११] रा ना रा	२०] रा ना गा
३] गा ना ऽ	१२] गा ना रा	२१] गा ना गा
४] ना रा ना	१३] ना रा ऽ	२२] ना रा गा
५] रा ऽ ना	१४] रा ऽ ऽ	२३] रा ऽ गा
६] गा रा ना	१५] गा रा ऽ	२४] गा रा गा
७] ना गा ना	१६] ना गा रा	२५] ना गा ऽ
८] रा गा ना	१७] रा गा रा	२६] रा गा ऽ
९] गा ऽ ना	१८] गा ऽ रा	२७] गा ऽ ऽ

हा जो प्रस्तार मांडिला त्याला कांहीं मांडणीचें घोरण आहे, कीं मनांत आलें तसा तो लिहिला ? वरील कोष्टकांत असें दिलेलें कीं एका ना ऽ ऽ या भेदावरून [स्वरावरून] आपण चढत चढत एका रा ऽ ऽ या [१४ क्रमांकाच्या - उद्दिष्टाच्या] प्रस्तारभेदावर म्हणजे नष्टावर,

अथवा एका भेदावर [स्वरावर] आलों व शेवटीं गा $\underline{S} \underline{S}$ या त्याच्यावरच्या एका स्वरावर आलों. अर्थात् मांडणी कांहीं नियमानेंच केली असली पाहिजे, तो नियम अथवा रीत पाहू.

कोष्टक नीट तपासावें, २७ या संख्यानाचे तीन गट [उभ्या रांका] आहेत. प्रत्येकांत अर्थात् $\frac{२७}{३} = ९$ इतके प्रस्तारभेद आहेत. बटक ना, रा, गा हे तीन, म्हणून गट तीन झाले असले पाहिजेत. कारण प्रत्येक गटांतील शेवटचा स्वर तसें सुचवितो, १ ते ९ यांत शेवटचा स्वर हरप्रकारांत ना आहे, १० ते १८ मध्ये हरप्रकारांत रा आहे आणि १९ ते २७ मध्ये हरप्रकारांत गा आहे.

आतां मघले म्हणजे 'दुसरेदुसरे' [प्रत्येक भेदांतील दुसऱ्या क्रमांकांचे] स्वर पहा, ते अथवासून इतिपर्यंत ना ना ना, रा रा रा, गा गा गा, पुन्हां ना ना ना, रारारा, गा गा गा असे चालले आहेत; पहिल्या, दुसऱ्या व तिसऱ्या भेदांत फक्त ना; चवथ्या, पांचव्या व सहाव्या भेदांत फक्त रा; सातव्या, आठव्या व नवव्या भेदांत फक्त गा; पुन्हां १०, ११, १२ मध्ये ना; १३, १४, १५ मध्ये रा; १६, १७, १८ मध्ये गा; असें चालले आहे. तीनदां एकाखालीं एक ना, मग तीनदां एकाखालीं एक रा, मग तीनदां एकाखालीं एक गा, अशी 'ना रा गा' ची आवृत्ति आहे.

आतां 'प्रथमप्रथम'चे स्वर पाहिले तर त्यांत ना रा गा, ना रा गा, अशा ओळीनें एकाखालीं एक आवृत्त्या दिसतील.

ही प्रस्तारमांडणीची एक रीत झाली.

अशा अनेक रीती असूं शकतील. उदाहरणार्थ वरील पद्धतिच जरा फेरफार करून वापरितां येईल. ९-९-९ च्या गटांत जे शेवटीं शेवटीं स्वर आले ते आधीं ठेवितां येतील; म्हणजे पहिल्या ९ भेदांत पहिला ना, दुसऱ्या ९ मध्ये पहिला रा, व तिसऱ्या ९ मध्ये पहिला गा ठेवितां येईल. त्यापुढें ना ना ना, रा रा रा, गा गा गा यांची आवृत्ति ठेवितां येईल. आणि शेवटीं ना रा गा, ना रा गा अशा आवृत्त्या येतील. अर्थात् प्रस्तार असा होईल :-

१] <u>ना</u> $\underline{S} \underline{S}$	१०] <u>रा ना</u> \underline{S}	१९] <u>गा ना</u> \underline{S}
२] <u>ना</u> \underline{S} <u>रा</u>	११] <u>रा ना</u> <u>रा</u>	२०] <u>गा ना</u> <u>रा</u>
३] <u>ना</u> \underline{S} <u>गा</u>	१२] <u>रा ना</u> <u>गा</u>	२१] <u>गा ना</u> <u>गा</u>
...
...

प्रत्येक प्रस्तार 'उलटा' झाला, क्रमांकहि बदलले.

अथवा अशीहि मांडणी करितां येईल :-

१] <u>ना</u> $\underline{S} \underline{S}$	१०] <u>रा ना</u> \underline{S}	१९] <u>गा ना</u> \underline{S}
२] <u>ना</u> <u>रा ना</u>	११] <u>रा</u> \underline{S} <u>ना</u>	२०] <u>गा</u> <u>रा ना</u>
३] <u>ना</u> <u>गा ना</u>	१२] <u>रा</u> <u>गा ना</u>	२१] <u>गा</u> \underline{S} <u>ना</u>
...
...

यांत व आतांच वर सांगितलेल्या पद्धतिमध्ये फरक एवढाच कीं दुसऱ्या व तिसऱ्या स्थानांवरील स्वरावृत्त्यांची अदलाबदल झाली, तरीहि क्रमांक बदलणारच, क्रमांक [उद्दिष्ट] हे पद्धतिवर ठरणार.

जी पद्धति सोपी वाटेल ती अनुसरावी. मात्र एकदां धरलेली पद्धति सोडूं नये. कारण नष्ट काढण्याचे, उद्दिष्ट ओळखण्याचे नियमहि पद्धत्यनुसार बदलणार हे उघड आहे.

तूर्त आपण प्रथम सांगितलेली पद्धति वापरूं. ती छंदःशास्त्रावरून घेतलेली आहे; संगीतरत्नाकराची नव्हे. वरील उदाहरणांत एकेक स्वर पुन्हांपुन्हां घेतां येतो, जसें ना ना ना (हेच भेददृष्ट्यां ना ऽ ऽ असें लिहिलें.) अशा प्रकारांचा विचार रत्नाकरांत नाही, परंतु गायनवादांनंत असे प्रकार होतातच !

आपली ही स्वीकृत रीत पक्की होण्यासाठीं एक छोटी उदाहरण घेऊं. घटकसंख्या, म्हणजे एकूण दिलेले घटक, तीन; ना, रा, गा हेच. पण एकेका अवयवांत म्हणजे प्रस्तारभेदांत घटक दोनच ठेवावयाचे, म्हणजे अवयवमान दोन; 'त्रिरवयवी' प्रस्तार.

अवयवमान

संख्यान = (घटकसंख्या) $= ३ \times ३ = ३ \times ३ = ९$. घटक ३, म्हणून गट $\frac{३}{३} = ३$, प्रत्येक गटांत तीन तीन भेद येतील, प्रत्येक भेदांत घटक दोन म्हणून स्वर दोनच येणार. पहिल्या स्थानीं ना रा गा, ना रा गा अशा एकाखालीं एक आवृत्त्या येतील. दुसऱ्या स्थानीं प्रथम सर्व ना (तीनदां), मग सर्व रा (तीनदां) आणि नंतर सर्व गा (तीनदां) असें होऊन प्रस्तार संपेल. प्रस्तार ना या खालच्या स्वरावर सुरू होऊन शेवटीं गा या स्वरावर संपेल. तो असा.

१) <u>ना</u> ऽ	४) <u>ना</u> रा	७) <u>ना</u> गा
२) रा <u>ना</u>	५) रा ऽ	८) रा गा
३) गा <u>ना</u>	६) गा रा	९) गा ऽ

हेच भेद, पूर्वी प्रथम संपूर्ण लिहिलेल्या ना रा गा या तीन घटकांच्या 'त्रिरवयवी' प्रस्ताराचे पहिले ९ भेद आहेत, फक्त त्यांतील शेवटची रांक येथें नाही.

तेव्हां तो पूर्वीचा संपूर्ण २७ भेदांचा प्रस्तार या नवांवरून कसा आला तें कळेल. हेच ९ भेद पुन्हां दोनदां असे एकूण तीनदां लिहिले, आणि पहिल्या नवांपुढें सतत शेवटीं ना, दुसऱ्या नवांपुढें सतत शेवटीं रा, व तिसऱ्या नवांपुढें सतत शेवटीं गा लिहिलें कीं झालें, मात्र आतां संख्यान २७, कारण प्रत्येक भेदांत आतां अवयव तीन, दोन नव्हेत.

हे कळल्यावर, ना रा गा मा असे चार घटक असले व ते प्रत्येक भेदांत चार चार असे ठेवून घ्यावयाचे असले तर प्रस्तारमांडणी काय होईल तें सांगणें सोपें होतें.

अवयवमान, ४

येथें संख्यान = (घटकसंख्या, ४) $= ४ \times ४ \times ४ \times ४ = २५६$.

घटक ४, (ना रा गा मा), म्हणून ६४ चा १ असे ४ गट होतील. पहिल्या ६४ मध्ये सर्वांत शेवटीं ना, दुसऱ्या ६४ मध्ये सर्वांत शेवटीं रा, तिसऱ्या ६४ मध्ये सर्वांत शेवटीं गा व चौथ्या ६४ मध्ये सर्वांत शेवटीं मा येणार. या प्रत्येक ६४ चे पुन्हां १६-१६ चे ४ गट होणार; त्यांत तिसऱ्या स्थानीं प्रथम ओळीनें १६ ना, मग १६ रा, मग १६ गा, व नंतर १६ मा येणार. दुसऱ्या स्थानीं ना ना ना ना, रा रा रा रा, गा गा गा गा, मा मा मा मा हे पुनः पुन्हां ओळीनें येणार, व पहिल्या स्थानीं ना रा गा मा हे एकामागून एक आवृत्त होत राहणार.

१]	<u>ना</u>	५	५	५	१७ ते ३२ या भेदांत-
२]	रा	<u>ना</u>	५	५	तिसऱ्या रांकेंत रा. इतर पूर्ववत्.
३]	गा	<u>ना</u>	५	५	३३ ते ४८ या भेदांत-
४]	मा	<u>ना</u>	५	५	तिसऱ्या रांकेंत गा. इतर १ ते १६ प्रमाणेंच
५]	<u>ना</u>	रा	<u>ना</u>	५	४९ ते ६४ या भेदांत-
६]	रा	५	<u>ना</u>	५	तिसऱ्या रांकेंत मा. इतर १ ते १६ प्रमाणेंच
७]	गा	रा	<u>ना</u>	५	—
८]	मा	रा	<u>ना</u>	५	६५ ते १२८ या भेदांत-
९]	<u>ना</u>	गा	<u>ना</u>	५	शेवटच्या रांकेंत सर्व रा. बाकी
१०]	रा	गा	<u>ना</u>	५	१ ते ६४ प्रमाणेंच.
११]	गा	५	<u>ना</u>	५	१२९ ते १९२ या भेदांत-
१२]	मा	गा	<u>ना</u>	५	शेवटच्या रांकेंत सर्व गा. बाकी
१३]	<u>ना</u>	मा	<u>ना</u>	५	१ ते ६४ प्रमाणेंच.
१४]	रा	मा	<u>ना</u>	५	१९३ ते २५६ या भेदांत-
१५]	गा	मा	<u>ना</u>	५	शेवटच्या रांकेंत सर्व मा.
१६]	मा	५	<u>ना</u>	५	बाकी १ ते ६४ प्रमाणेंच.
	वगैरे.	वगैरे.	वगैरे.	वगैरे.	

उदाहरणार्थ २५५ हा भेद (नष्ट) गामामामा म्हणजे गा मा ५ ५ ५.

१९१ हा भेद गामामागा म्हणजे गामा ५ गा.

गामाऽरा (म्हणजे गामामारा) चा क्रमांक, उद्दिष्ट, १२७. हे वरील रचनेवरून सहज सांगतां येईल.

‘सहज सांगतां येईल’ याचाच मतलब असा की, एकदा मांडणीची रीति हस्तगत झाली तर संपूर्ण प्रस्तार लिहिण्याची गरज उरणार नाही, किंचित् विचार करून नष्टोद्दिष्ट सांगतां येईल. उद्दिष्ट म्हणजे क्रमांक. दिला, तर तो ६४-६४ च्या कोणत्या गटांत पडतो, नंतर त्या ६४ पैकीं १६-१६ च्या कोणत्या गटांत पडतो, मग त्या १६ पैकीं ४-४ च्या कोणत्या गटांत पडतो, हे जाणून तो विशिष्ट प्रस्तारभेद काय रूपाचा आहे हे सांगतां येईल; नष्ट झालेले रूप कळेल. असेंच, नष्टरूप माहीत असल्यास उद्दिष्ट कळेल. सर्व प्रस्ताव कां लिहिला नाही, तर तो फार मोठा झाला म्हणून, येथें संख्यान ४ ४ = २५६ आहे, त्यावरून एकाखाली एक अशा २५६ ओळी लांगतील हे कळतें. तो अश्वदेश.

सर्वच्यासर्व २५६ भेद ओळीनें म्हणावयाचे, मध्यें थांबावयाचें नाही, साधारण मध्यलय ठेवावयाचा-म्हणजे समजा एकेका घटकास (स्वरास) अर्धाअर्धा सेकंद काळ द्यावयाचा, तर प्रत्येकीं ४ स्थानें म्हणून प्रत्येक भेदास $\frac{1}{4} = २$ सेकंद अशा हिशेबानें एकूण $२५६ \times २ = ५१२$ सेकंद म्हणजे ८ $\frac{1}{2}$ मिनटें, जवळजवळ साडेआठ, मिनिटें इतका वेळ लागेल. तात्पर्य, हा सर्व प्रस्तार साधारण मध्यलयांत न थांबतां म्हणण्यास ८॥ मिनिटें लागणार. हा अश्वयोग.

अश्वदेश व अश्वयोग या कल्पनांचा उपयोग असा होतो.

आपण म्हणतांना खालचा स्वर पकडून त्यावरून हळूहळू चढतवाढत वरच्या स्वरावर आलों, ‘वाढलों,’ म्हणजे हिंदीत ‘बढलों,’ म्हणून यास ‘बढन्त’ म्हणतात. (कोणी ‘बढऽत्’ असा उच्चार करितात).

पण वरील प्रस्तार म्हणून पहावा. ती केवळ कसरत आहे. त्यांत मौज म्हणजे रंजकता नाही. त्यांत फायदा एवढाच की त्याच्या बाहेर कांहीं शिक्क नाही, दिलेल्या ‘४ घटक, ४ स्थानें’ या अटी पाळून २५७ वा प्रस्तारभेद होणारच नाही. म्हणजे सर्व शक्य भेद आपण ‘पाठ म्हटले,’ ‘पढिले (पढले)’ असें झाले. म्हणून सर्व प्रस्तार म्हणण्याच्या ‘संयस’ ‘पढन्त’ म्हणतात. (हा शब्द हल्लीं महाराष्ट्रांत रूढ नाही, ग्वालियर-बनारसकडे आहे. वाटतें कीं महाराष्ट्रांत आला तर याचा उच्चार ‘पढऽत्’ असा होईल).

तरीहि, वरील उदाहरणांत आपण ‘सा रा गा’ असे ओळीनें स्वरघटक घेतले नाहींत, ना रा गा असे घेतले. यांमध्ये कांहीं रंजक परस्परभाव आहे असें मानितात, ‘’ आणि तो परस्परभाव यमन नांवाच्या रागरूपांत असावा असें म्हणतात. म्हणून येथें जी पढन्त होते तिला कांहीं धोरण आहे. तें धोरण बढन्त या अर्थभावाचें आहे, म्हणून ही यमनची ‘बढन्त-पढन्त,’ तीन (अथवा चार) स्वरांची, झाली. हे आपले यमनच्या ना रा गा अथवा (ना रा गा मा) या स्वरांसंबंधीच्या बढन्तचें ‘कोठार’ भरले. हा खाजगीत करण्याचा अभ्यास झाला.

पण यमन रागरूप व्यक्त करतांना हे सर्व बढन्तपढन्तचें कोठार खुलें करून क्रमानें म्हटलें तर कंटाळावाणें व बेदब दिसेल; आणि हरप्रसंगीं, हरगीतांत तसें केलें तर हास्यास्पदहि होईल. म्हणून ही यमनची ‘बढन्त’ नव्हे. कारण आतां आपण अर्थभाव पहात आहोंत; अर्थभाव गेला कीं यमन गेला. बढन्त करण्यांत तारतम्य, प्रसंगाचा विवेक हवाच. या कोठारांतून त्या त्या संदर्भांत रोचक वाटतील तेवढेच प्रस्तारभेद साक्षेपानें निवडून ते चढत्या क्रमानें म्हणावयाचे तरच त्यांत मौज येईल. ‘तीच यमनची बढन्त.’ एरवीं केवळ कसरत.

येथें तर खडे स्वर लिहिले. त्यांत मीड, कण, कैप, हुंकार असे अलंकार योजून तारतम्यानें वापरले कीं मगच त्या बढन्तला आकर्षकपणा येईल. तथा एकेका अलंकाराचा अंतर्भाव करून पुन्हां तसेतसे कालमानदृष्ट्या, स्वरालंकारदृष्ट्या प्रस्तार मांडितां येतील. पण त्यांचे संख्यान, अभ्युदेश, अभ्ययोग हे किती अफाट होतील तें सांगणें नकोच. केवळ तीनचार निव्वळ एकमात्रिक स्वरांमध्ये एवढा विस्तार, एवढी सखोलता आहे ! म्हणूनच 'नादसागर अपरंपार, किनहू न पायो पार' असें म्हटलें आहे.

तरीहि, ज्याची पढन्त तयार तोच बढन्त योजनाबद्ध प्रवीणतेनें करूं शकणार; एरव्हीं, शिकलेली तालीम किंवा आयत्या वेळची स्फूर्ति हेंच भांडवल राहिल. म्हणून प्रस्ताराचें महत्त्व.

उत्तम बढन्त हल्लीं ऐकूं येत नाहीं. ^{१२} तरीसुद्धां हिरावाईचें गाणें (त्यांच्या या वयांतहि) लक्षपूर्वक ऐकिल्यास निवडक, योजनाबद्ध, आकर्षक बढन्त कशी असूं शकते याचा प्रत्यय मिळेल. उदाहरण देऊं.

ना, रा, गा यांचा प्रस्तार लिहिलाच आहे. ना ला चिकटून सुरुवात केली व हळूहळू रा वरून गा वर मुकामाला आलों, व यांत वर संगितलेलीं पथ्ये पाळिलीं, कीं आतां पुढें मा हा स्वर दाखल करावयाचा. त्याची एक तऱ्हा अशी.

२७ वा प्रस्तारभेद गाऽऽ म्हटला. त्याचा मात्राकाल तीन मात्रांचा समजू. आतां क्षणभर थांबून हळूच ('श्रुतिस्पर्श, स्वरस्पर्श' करीत) माऽऽ हा तीन मात्रांचा स्वर हलक्या आवाजांत काढावयाचा. नंतर 'सा' वर न येतां १८ व ९ हे भेद घेऊन त्यांना मा तीन मात्रांचा जोडावयाचा, व 'मा' न घेतां ३ रा, २ रा व १ ला प्रस्तारभेद दाखवून ना वर परत हटावयाचें. एकूण प्रकार असा दिसेल.

गाऽऽ, माऽऽ, गाऽ रा माऽऽ, गाऽ ना माऽऽ, गा नाऽ,

रा नाऽ, नाऽऽ, (स्वल्पविरामाच्या जागीं ३ मात्रा थांबावें).

आतां हळूच स्पर्शानें सा वर यावें. सा दीर्घ, ४ मात्रांचा, स्पष्ट, असावा पुढें ना रा गा मा ची अष्टमांश लयानें बंदत करावी; वगैरे.

बढन्त करितांनां एकेका स्वराची सांघेजोड करीत कसें पुढें सरकतात त्याचा हा एक थोडा मासला आहे. ही सांघेजोडसुद्धां अनेक प्रकारे करितां येते हें उघड आहे, पण त्यांत कांहीं विशिष्ट धोरणदृष्टि असते हें दाखवावयाचें होतें. केवळ पढन्त, नुसती बढन्तपढन्त, साधी बढन्त, आणि अमुक प्रसंगानुरूप रागाची म्हणजे रंजक बढन्त, यांतील फरक येथें स्पष्ट होतो.

येथें केवळ स्वरनाद दाखविले. पण त्यांवरून पाटाक्षरांचे प्रस्तार कसे करावे व त्यांचें संख्यान आणि अभ्ययोग आधींच कसे जाणावे, हें सहज कळेल. उदाहरणार्थ, धा आणि तिन् ही दोनच पाटाक्षरे 'घटक' म्हणून वापरावयाची आहेत असें समजू. त्यांचे दोनच मात्रांचे खंडप्रस्तार बरील (सा रा) यांच्या उदाहरणावरून मांडतां येतील. धा, तीं, त्रकु, या तीन घटक-पाटाक्षरांचे प्रस्तार (ना रा गा) यांच्या उदाहरणांवरून कळतील. धा, तीन्, ना, त्रक या चारांचे प्रत्येकीं चार मात्रांचे असे २५६ प्रस्तारभेद (ना रा गा मा) या उदाहरणावरून करितां येतील.

धा, धीं, ना, तीं, त्रक या पांच वर्णांचे पांच पांच मात्रांचे असे कोणते बोल होतील ते आतां सांगतां येईल, व हे बोल एकूण $५^५ = ५ \times ५ \times ५ \times ५ \times ५ = ३१२५$ होतील हेहि समजेल.

आतां या शेवटच्या उदाहरणांच्या प्रस्तारांत एक बोल 'पांच धा'चा येणार, 'धा, धा, धा, धा, धा' असा होणार, हे उघड आहे. (परणांत असे प्रकार असतात; चार धांचें परण, नऊ धा चें परण वगैरे). पण तसे बोल नेहमींच कर्णमधुर वाटतील असें नाहीं. म्हणून धा या घटकाची जी एकच मात्रा समजली आहे ती वाढविली, धा हें पाटाक्षर चांगलें घुमवून दीर्घ केलें, तर बरें. 'धाऽऽऽऽ' यांत तें पांच मात्रांकालांतकें टिकेल इतक्या 'असे' चें आहे.

अशाच कारणास्तव पूर्वीच्या सर्व उदाहरणांत 'रा रा' ऐवजी 'राऽ', 'गागागा' ऐवजी 'गाऽऽ', वगैरे लिहिलें आहे. (गाऽऽ, गाऽगा, गाऽऽ यांमधील अर्थभाव वेगळा होतो, परंतु येथें तो गुण दृष्टिआढ केला आहे.)

येथपर्यंत आपण प्रत्येक घटकाला एक मात्रा असा समान काल दिला. (सुरुवातीला समजुतीखातर घेतलेलीं ० ~ हीं उदाहरणें फक्त अपवाद). पण मात्रांच्या अंशभागाचाहि विचार करावयास हवा, कारण त्यांचेहि प्रस्तर होणारच. तो विचार पुढें पाहूं; पण आधीं त्याची पूर्व-तयारी म्हणून आतांपर्यंतचीच पद्धति वेगळ्या तऱ्हेनें मांडूं.

समजा, आपल्याजवळ जे घटक आहेत ते । धीं ।, ॥ तिर । किट ॥ आणि । कि । ट । ता । ^{१३} असे आहेत. धीं हा घटक एका मात्रेचा आहे. तिरकिट हा पूर्ण बोल एका मात्रेचा आहे व त्याच्या चारहि अक्षरांचा काल समान (१/४ मात्रा) आहे, म्हणजे 'तिर' अर्ध्या मात्रेचा व 'किट' अर्ध्या मात्रेचा आहे. किटता हा पूर्ण बोलहि एकमात्रेचा आहे व त्याचे तीन समान भाग आहेत; कि, ट, ता हीं अक्षरे प्रत्येकीं ^३ मात्रेचीं आहेत. (कि-ट-ता. कि-ट-ताऽ असें ता दीर्घ करून नव्हे). तिरकिट हा बोल संपूर्णच वाजवावयाचा, अर्ध्यावर तोडावयाचा नाहीं, तसेंच 'किट', 'ता'. किटता हेंहि तिन्ही अक्षरांचेंच वाजवावयाचें, असा नियम करूं; 'किट' असें सुटेंच ठेवावयाचें नाहीं.

एकेका अवयवांत तीन मात्रा ठेवूं, अवयवमान ३. घटक ३. म्हणून संख्यांन $३^३ = २७$. प्रस्तर 'ना रा गा' व्याच घोरणानें असा होईल :—

- | | |
|------------------------------|----------------------------------|
| १) । धीं । धीं । धीं । | १०) । धीं । धीं । तिरकिट । |
| २) १ तिरकिट । धीं । धीं । | ११) । तिरकिट । धीं । तिरकिट । |
| ३) ३ किटता । धीं । धीं । | १२) । किटता । धीं । तिरकिट । |
| ४) । धीं । तिरकिट । धीं । | १३) । धीं । तिरकिट । तिरकिट । |
| ५) । तिरकिट । तिरकिट । धीं । | १४) । तिरकिट । तिरकिट । तिरकिट । |
| ६) । किटता । तिरकिट । धीं । | १५) । किटता । तिरकिट । तिरकिट । |
| ७) । धीं । किटता । धीं । | १६) । धीं । किटता । तिरकिट । |
| ८) । तिरकिट । किटता । धीं । | १७) । तिरकिट । किटता । तिरकिट । |
| ९) । किटता । किटता । धीं । | १८) । किटता । किटता । तिरकिट । |

- १९) | धीं | धीं | किटता |
 २०) | तिरकिट | धीं | किटता |
 २१) | किटता | धीं | किटता |
 २२) | धीं | तिरकिट | किटता |
 २३) | तिरकिट | तिरकिट | किटता |
 २४) | किटता | तिरकिट | किटता |
 २५) | धीं | किटता | किटता |
 २६) | तिरकिट | किटता | किटता |
 २७) | किटता | किटता | किटता |

हा प्रस्तार म्हणून पहावा; 'बोल बांधण्यांत' प्रस्ताराचा उपयोग कसा होतो तें ताव-डतोब ध्यानांत येईल. वरील तीनच बोल घेऊन तीनतीनच मात्रांचा एक असे फक्त २७ च भेद होतील, २८ वा होणार नाही. हे सर्व 'बोल' वाजविण्यांत फार मौज आहे. पण 'किटता'चा समभाग काल संभाळला पाहिजे.

'साथ वाजविण्यांत' हि अशा प्रस्तारांचा फार उपयोग होतो. याचें एक छोटेंस उदाहरण पहा. 'मुंदरी मोरी काहेको छीनलयी, छेलवा ?' असें गीत आहे. (हे छळका, छळवाद्या, माझी सुट्टिका-आंगठी-कां हिसकावून घेतलीस ? असा अर्थ आहे). सम ही काहेको या शब्दांतील 'का' वर आहे. त्या भाषेंत 'का' एवढेंच म्हटलें तरीहि 'कां ?' 'काय ?' हाच अर्थ आहे म्हणून काहेको ऐवजीं नुसतें 'का' म्हटलें व यतिस्थान घेतलें तरी विषडत नाही, म्हणून सम अयोग्य ठिकाणीं नाही. आतां समजा, तीन मात्रांमध्ये 'मुंदरि मोरी का ?' १४ असें म्हणून 'का' वर सम गांठली, मुंदरि एक मात्रा - मोरी एक मात्रा - का एक मात्रा. पहिल्या मात्रेंत मुं, द, रि प्रत्येकीं ३ मात्रेचें अक्षर, दुसऱ्या मात्रेंत मो, री प्रत्येकीं अर्ध्या मात्रेचें अक्षर, तिसरी का या अक्षराची एक मात्रा असें केलें, आणि त्या अनुरोधानें स्वर व स्वरा-लंकार ठेविले, तर मोठा सुबक वर्ताव होईल. (करून पहावें). वरील प्रस्ताराचा | किटता | तिरकिट | धीं | हा सहावा प्रस्तार हुबेहुब याच अंगाचा आहे. या दोहोंची साथ उत्तम जुळते.

$\begin{array}{ccccccc} 3 & & 4 & & 1 & & \\ | & \text{मुं} & \text{द} & \text{रि} & | & \text{मो} & \text{ऽ} & \text{री} & \text{ऽ} & || & \text{का} & | \\ 1\ 2 & & 1\ 2 & & 1 & & 1 & & 1 & & & \\ & & & & & & + & & & & & \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} 3 & & 4 & & 1 & & \\ | & \text{कि} & \text{ट} & \text{ता} & | & \text{ति} & \text{र} & \text{कि} & \text{ट} & || & \text{धीं} & | \\ 1\ 2 & & 1\ 2 & & 1 & & 1 & & 1 & & & \\ & & & & & & + & & & & & \end{array}$

१६ मात्रांच्या ठेक्यांत गाणें असल्यामुळें 'मुं' १५ व्या मात्रेवर सुरू होतें, १६ व्या मात्रेची सुरुवात 'मो' नें होते व समाप्ति 'री' ऽ व्या आकारानें होते, व सम येते, तेथेंच पुढच्या आवर्तनाची सुरुवात होऊन त्याक्षणींच 'का' हें अक्षर आणि 'धीं' हा बोल येतो. म्हणून मात्रांचे क्रमांक १, २, ३ असे न लिहितां १५, १६, १, असे लिहिले.

आतां खुद्द लयांगांचाच प्रस्तार करणें आहे, तेव्हां त्यांचीं कालानुसार परस्परप्रमाणेंहि लक्षांत घ्यावयास हवीत.

प्रथम, एक गुरु (S) आणि एक लघु (।) हे दोनच घटक दिले आहेत असें समजू. एक गुरु म्हणजे दोन लघु; S = ॥, ग = लल, उदाहरणादाखल म्हणून एकेका प्रस्तारभेदांत (अवयवांत) चार घटक ठेवावयाचे आहेत असें ठरवूं. मग ते चार गुरु असोत कीं चार लघु असोत, अथवा तीन गुरु आणि एक लघु असोत, किंवा कांहीं.

क्रमाला महत्त्व दिलें नाहीं, केवळ लघुगुरु एवढेंच पहावयाचें, तर चारच प्रकार होतील हें पूर्वी पेढा-लाडू यांच्या उदाहरणांत, आतां पेढा-लाडू याऐवजीं लघु-गुरु व त्यांचें परस्परप्रमाण ही कल्पना ठेविल्यास, दिसेलच [जसें एका लाडूचें मूल्य समजा दोन पेढे. मग एका पुडींत आधीं एक लाडू व मग तीन पेढे ठेविले काय, किंवा आधीं तीन पेढे व मग एक लाडू ठेविला काय, सारखेंच; एकूण चार वस्तु झाल्या व त्यांत ठेविण्याच्या क्रमाला महत्त्व कांहीं नाहीं].

SSSS, ॥S, ॥SS, ।SSS, SSS [४ गुरु, ३ लघु १ गुरु, दोन लघु दोन गुरु, एक लघु तीन गुरु, व चार गुरु] हे ते चार प्रकार.

पण प्रस्तार मांडितांना क्रमालाच महत्त्व आहे. आधीं-नंतर हें पथ्य पाळावयाचें आहे. [लघु गुरु यांच्या क्रमाला 'लग', लघुगुरुविराम यांच्या क्रमाला 'लगाव', आणि लघु गुरु दुतांच्या क्रमाला 'लगदाट' असे परंपरागत शब्द आहेत व ते कांहीं गीतांतहि आहेत]^{१७}.

अवयवमान

संख्यान = घटकसंख्या = २४ = २ × २ × २ × २ = १६. अश्वदेश १६ ओळींचा होईल.

(वरवर पहातां हें पूर्वीच्या 'ना रा गामा' च्या प्रस्ताराच्या उदाहरणासारखेंच वाटेल, तेथें संख्यान २५६ होतें तर आतां १६च कसें ? अशी शंका येईल. पण येथें फरक आहे, तो असा कीं ना रा गा मा या उदाहरणांत ना, रा, गा, मा असे चार घटक होते व ते चार चार एकेका वेळीं घ्यावयाचे होते; आतां घटक फक्त S, । हे दोनच आहेत, चार नव्हेत; अवयवमान मात्र ४ ठेवावयाचें आहे).

'सोंप्याकडून अवघडाकडे' जावयाचें हें आपलें धोरण आहे. त्यानुसार तूर्त आपण S = ॥, एक गुरु म्हणजे दोन लघु, हें प्रमाण जरा दुर्लक्षित करूं. लघु हा गुरुपेक्षां लहान ('अल्प') आहे एवढेंच ध्यानांत घेऊं.

ना, रा हे दोनच घटक घेऊन एकेका वेळीं चारांचा आंकडा पुरा करणें असेल तर प्रस्तार कसा मांडावा हें आपण पाहिलें होतेंच; १६ या संख्यानाचे ८-८ चे दोन गट होतील. पहिल्या गटांत शेवटीं सर्व ना, दुसऱ्या गटांत शेवटीं सर्व रा. पहिली रांक सर्व ना, रा; ना, रा; ना, रा असें शेंवटपर्यंत, दुसरी रांक ना ना, रा रा; ना ना, रा रा असें शेंवटपर्यंत आणि तिसरी रांक ना ना ना ना, रा रा रा रा असें चार वेळां; ही ती रीति. तसेंहि आतां करितां येईल. पण आतां वेगळी रीति सांगूं.

कारण लघु हा गुरुपेक्षा लहान म्हणजे 'अल्प' आहे ही कल्पना आतां पुढें मांडावयाची आहे. ती अशासाठी कीं पुढें गेल्यावर १ गुरु = २ लघु हें प्रमाणहि वापरावयाचें आहे; तसें केलें तरच लयांगप्रस्तार हें नांव सार्थ होईल. पुढें सांगावयाच्या रीतिची पूर्वतयारी येथें 'अल्प-बहु' एवढा फक्त तरतम भाव वापरून करावयाची आहे. पूर्वीची रीति व आतां सांगण्यांत येणारी, अशा दोन्ही रीतींनीं प्रस्तार एकसारखाच झालेला दिसेल, व अर्थात् नष्टोद्दिष्टाचे नियम जे पुढें सांगूं ते दोन्ही रीतींस लागू होतील; ही मौज आहे. आतां रीति अशी.

प्रथम सर्व गुरु (SSSS) लिहावे, हा पहिला भेद. खालच्या ओळींत म्हणजे दुसऱ्या भेदांत असें करावें कीं सर्वांत पहिल्या ओळींत पहिला जो गुरु-डावीकडचा-आहे, त्याच्याहून लहान (अल्प) जो लघु (।) तो त्या गुरुखाली लिहावा, व बरच्या ओळींतील उरलेले तीन गुरु तसेच पुढें म्हणजे उजवीकडे मांडावे. (।SSS) हा दुसरा भेद. तिसरा भेद असा करावा-दुसऱ्या ठिकाणीं गुरु आहे, त्याचा अल्प जो लघु तो त्याच्या खाली लिहावा, व पुढचीं चिह्ने SS ही बरीलप्रमाणेंच लिहावी. राहिलें पहिलें स्थान, तेथें जो मोठा घटक ('महत्'), गुरु, तो लिहावा. (S।SS) हा तिसरा भेद. यांत पथ्य हें कीं जो बदल आपण करूं, त्याच्या-पुढचीं स्थाने वरील ओळीचीच घ्यावयाचीं, पण मागच्या स्थानांमध्ये मोठे घटक (S) ठेवावयाचे. उदाहरणानेंच हें स्पष्ट होईल.

१) S S S S सर्व गुरु लिहिले.

↓
२) । S S S डावीकडे जो पहिला मोठा [महत्], त्याला छोटा [अल्प]. केला. बाकी पुढें, म्हणजे उजवीकडे, पूर्वीप्रमाणेंच.

↓
३) S । S S डावीकडे जो पहिला-प्रथम दिसणारा-मोठा, त्याला छोटा केला, तो दुसऱ्या स्थानी आहे. उजवीकडे पूर्वीप्रमाणेंच. पण डावीकडे म्हणजे पहिल्या स्थानी मोठा [S] लिहिला, पूर्वीचा छोटा [।] उतरवून काढला नाही, तसाच ठेविला नाही.

↓
४) । । S S जो प्रथम दिसेल त्या मोठ्याचा छोटा करावयाचा. तो आतां प्रथम-स्थानीच आहे; म्हणून वर जो प्रथमस्थानी गुरु होता त्याचा लघु केला. उजवीकडे फेरबदल करावयाचा नाहीच.

↓
५) S S । S प्रथम दिसणारा जो मोठा, गुरु, तो तिसऱ्या स्थानी. त्याचा लघु केला. उजवीकडे जें होतें (S) तें तसेच मांडलें. डावीकडे दोन जागा मोकळ्या, त्या गुरूंनी भरल्या, कारण मोठा घटकच डावीकडे घ्यावयाचा, छोटा नाही. एकूण चार स्थाने पुरीं केली.

↓
६) । S । S पहिला गुरु प्रथमच आला, त्याचा लघु केला. उजवीकडे पूर्वीप्रमाणें.

↓
७) S । । S पहिला गुरु द्वितीयस्थानी, तो लघु केला. डावीकडे गुरु मांडला.

- ↓
उजवीकडे पूर्वीप्रमाणेंच.
- ८) १ १ १ १ १. स्पष्टच आहे; उजवीकडे बदल नाही.
- ↓
- ९) १ १ १ १ १. शेवटीं आठव्या गुरुला लघु केला. डावीकडची जागा तीनहि गुरूंनीं भरून काढिली.
- ↓
- १०) १ १ १ १ १.
- ↓
- ११) १ १ १ १ १.
- ↓
- १२) १ १ १ १ १.
- ↓
- १३) १ १ १ १ १.
- ↓
- १४) १ १ १ १ १.
- ↓
- १५) १ १ १ १ १.
- ↓
- १६) १ १ १ १ १. सर्व लघु झाले, लघु [अल्प] वनविण्यास गुरु [महत्] शिल्लक नाही; प्रस्तार संपला.

[असाच प्रस्तार प्रथम सर्व लघु घेऊन करितां येईल; वरील वर्णनांतील गुरु व लघु यांची आलटोपालट केली म्हणजे झालें. पण भेदांक (उद्दिष्टें) बदलतील. जी रीति एकदां अनुसरिली ती मात्र कारणाशिवाय बदलूं नये; नाहींतर धोंडाळ्याचा संभव आहे.]

जरा विचार केला तर आपली पूर्वीची [ना, रा] रीति व ही रीति या दोहोनीं प्रस्तार एकच येतो व क्रमांक तेच राहतात हें दिसेल. पण त्या पूर्वीच्या रीतिमध्ये लहान-मोठा घटक [अल्प-महत्] हा विचार नव्हता. येथें तो आहे, आणि जरा पुढें गेल्यावर लहान-मोठ्याचीं परस्परप्रमाणेंहि आपण विचारांत घेणार आहोंत. एवढ्यासाठीं ही रीति सांगितली.

वरील प्रस्तारांत गुरुऐवजीं धा सारखें पाटाक्षर व लघुऐवजीं क्त् सारखें, धा व्या निम्म्या कालाएवढें, पाटाक्षर, अथवा त्या अंगाचे स्वरनाद किंवा भाषेतील वर्ण, हेहि वापरून पाहतां येईल व तें प्रत्यक्ष उपयुक्तहि होईल हें उघडच आहे. तो विस्तार आतां नको. प्रत्यक्ष गायनांत हे प्रस्तारभेद कसे येतात त्याचें एक उदाहरण देणें बोधक आहे.

‘ननदिया’ (ननंदिया) हा शब्द कित्येक गीतांत येतो. त्याचे भाषेच्या दृष्टिने, छंददृष्टिने लघुगुरु स्पष्ट व ठराविक आहेत, ‘या’ हा गुरु व इतर तिन्ही अक्षरे लघु [अथवा ननंदिया असें म्हटल्यास ‘न’ आणि ‘दि’ लघु व ‘न’ व ‘या’ गुरु]. परंतु प्राकृत भाषा-संप्रदायाच्या दृष्टिने याचे लघुगुरु बदलले तरी शक्य आहेत. ती मुभा घेतली जाते व योग्य ते स्वरालंकार योजून, चारांपैकी कोणतेहि अक्षर म्हस्व अथवा दीर्घ केले जाते. स्वरवर्ण-योजना प्रसंगानुरूप असली आणि म्हस्व-दीर्घ हे अतिरेक होईल, प्रमाण विघडेल इतके होतील, येथ-पर्यंत आकुंचित किंवा प्रसारित केले नाहीत, तर— १] ननदिया, सर्व म्हस्व; २] नऽनदिया; पहिला न फक्त दीर्घ; ३] ननंऽदिया, अनुस्वारयुक्त दुसरा न फक्त दीर्घ, ननदीऽया, फक्त दीर्घ; ४] ननदियाऽ, फक्त या दीर्घ; ५] सर्व दीर्घ, हे पर्याय सर्व शक्य इतकेंच नव्हे तर त्या त्या संदर्भात रोचकहि होतात. अशा या पर्यायांत एकच गुरु, दोन गुरु इत्यादि भेद होतील व ते सर्व वर मांडलेल्या प्रस्ताराअन्वये एकूण १६ होतील.

१] नऽनंऽदीऽयाऽ ८ मात्रा	९] नऽनंऽदीऽया ७ मात्रा
२] ननंऽदीऽयाऽ ७ मात्रा	१०] ननंऽदीऽया ६ मात्रा
३] नऽनदीऽयाऽ ७ मात्रा	११] नऽनदीऽया ६ मात्रा
४] ननदीऽयाऽ ६ मात्रा	१२] ननदीऽया ५ मात्रा
५] नऽनंऽदियाऽ ७ मात्रा	१३] नऽनंऽदिया ६ मात्रा
६] ननंऽदियाऽ ६ मात्रा	१४] ननंऽदिया ५ मात्रा
७] नऽनदियाऽ ६ मात्रा	१५] नऽनदिया ५ मात्रा
८] ननदियाऽ ५ मात्रा	१६] ननदिया ४ मात्रा

या सर्व प्रकारांचा उपयोग जागजागी दिसतोच. पण त्यांचा पद्धतशीर विचार, व त्यानुसार ‘अलतचक्र’ करपनेने शब्दायस्वरोच्चारांचा वर्ताव व विस्तार कसा करितां येईल हें वरील विवरणांत स्पष्ट दिसेल. १० शिवाय, लयप्रमाणशीर [लयदार] व वेलय यांमध्ये मूलतः फरक कोणत्या दृष्टिने करावयास हवा हेंहि शब्दवर्णापुरतें आतां कळेल. [तीच दृष्टि स्वरांस लावावयास हवी हें ओघानें आलेंच].

वरील उदाहरण आणखी एक मुद्दा सुचविण्याच्या हेतुने दिलें. या प्रस्तारांत, प्रत्येक अवयव [भेद] समान कालाचा नाही. कोटें ४ मात्रा, कोटें ५, कोटें ६ व कोटें ७ आहेत, व सर्वाधिक मात्रा ८ आहेत. हा ८ मात्रांचा [पहिला-सर्वगुरु-भेद] हा जर गायनांतील मूल प्रमाण काल मानिला, म्हणजे गीत चतस्र अंगानें जावें असें ठरविलें, तर ५, ६, ७ मात्रांच्या भेदांत कमी पडणाऱ्या [८-५, ८-६, ८-७ म्हणजे ३, २, १ या] मात्रा भरून काढावयास हव्या. तसें दोन तऱ्हांनीं करितां येईल. एक असें की, लघुगुरु यांचे ‘एकास दोन’ हें प्रमाण येथे अक्षरदृष्टिने थोडें कमी अधिक करावयाचें; दीर्घ अक्षरे सुबक वाटतील एवढ्याच प्रमाणानें पण अर्ध-पाव-एक-दीड वगैरे मात्राकालानें थोडी लांबवावयाचीं, किंवा दुसरे असें की कोटें कोटें थोडें थांबावयाचें, विराम धावयाचा. उदाहरणार्थ, दुसऱ्या (ननंऽदीऽयाऽ) भेदांत एक मात्रा कमी पडते. ती भरून काढण्यासाठीं शेंधटचा याऽ एक मात्रेने लांबविला तर चालेल.

(अर्थात् तो नुसताच ताणलेला बरा वाटणार नाही, तेथें जरा स्वरालंकारहि ठेवणें इष्ट व योग्य आहे.) किंवा या सात मात्रांचा उच्चार होण्याआधीं सुरुवातीसच एक मात्रा थांबतां येईल, तेथें श्वासहि घेतां येईल, भाषेवर मात्र बलात्कार चालणार नाही. 'ननंदिया' चे जे त्या भाषेंतील नानाविध मान्य उच्चार, त्यांचें परस्परदीर्घत्व मोडावयाचें नाही.

परंतु एक मात्रा वाढविण्याचा आणखीहि एक मार्ग आहे, तो उदाहरणानें सूचित करितों. नं० हा दोन मात्रांचा आहे, तो अर्धमात्रा लांबविला, अडीच मात्रांचा केला, आणि तसाच दी० हाहि दोनांऐवजीं अडीच मात्रांचा केला, तर ८ मात्रा अशा पुण्या होतील :

$\begin{array}{cccccccc} २ & २ & २ & २ & २ & २ & २ & २ \\ || न० | नं० | ०० | ० दी | ०० | ०० | या० | ०० || \\ १ & ३ & ४ & ५ & ६ & ७ & ८ \end{array}$

अथवा याच धर्तीनुसार, सुरुवातीस पाव मात्रा विराम, पाहिलें अक्षर 'न' एक मात्रा, दुसरें 'नं' सबादोन मात्रा, तिसरें 'दी' दोन मात्रा, आणि शेवटचें 'या' अडीच मात्रा, असेंहि ८ मात्रांचें माप पुरें करितां येईल. १०

$\begin{array}{cccccccc} ४ & ४ & ४ & ४ & ४ & ४ & ४ & ४ \\ ||-न००० | ०नं००० | ००००० | ००दी० | ०००० | ०००या० | ००००० | ००००० || \\ १ & २ & ३ & ४ & ५ & ६ & ७ & ८ \end{array}$

अर्थात् या मोडतोडींत स्वरालंकार तसतसे बदलावयाचेच आहेत, केवळ एकसुरी ओढाताण करावयाची नाही, हें सांगणें नकोच.

अशा वर्तावांत एकतन्हेचा सुबक आकर्षणपणा येतो. त्याला नांव आहे. 'ननंदिया' याचे जे 'बोल' आहेत त्यांची आपण तन्हेतन्हेनें वेगवेगळ्या मात्राकालांमध्ये वांटणी करून दिली. ही 'बोलांची वांटणी', म्हणून अशा प्रकारात 'बोलवांट' असें नांव आहे. १० किंवा आपण बोल काटले, छाटले, म्हणून 'काटछाट' हिं म्हणतात, बोल काटना, बोल छाटना असें म्हणतात. अथवा येथें आठ मात्रा एक, एक अशा हव्या हा 'कायदा', तो आपण तोडला म्हणून कायदा तोडणें असेंहि म्हणतात. हे शब्द तबल्याच्या वर्तावांत अधिक वापरिले जातात, परंतु ते लयांगासंबंधीचे असल्यानें स्वरांगांसहि लागू आहेत.

[१६ वा प्रस्तारभेद केवळ ४ मात्रांचा आहे व तेंच त्याचें वैशिष्ट्य आहे, तेव्हां त्याचे बोल काटणें ठीक नव्हे, आठ मात्रा पुण्या करावयाच्या तर त्यापुढें ४ मात्रांचा एकादा स्वरालंकारच योजितां येईल.]

हें विषयान्तर नव्हे. प्रस्तारविचार प्रत्यक्ष संगीतोपयोगी कसा हें दाखविणें अवश्य आहे, म्हणून जागजागीं संगीतव्यवहाराचीं उदाहरणें द्यावयास हवीं तच; आणि आधीं केवळ शुष्क प्रस्तार व नंतर उदाहरणें असे भाग पाडणें सोईस्कर नव्हे व इष्टहि नव्हे. हीं जागजागीं दिसणारीं उदाहरणें म्हणजे विषयान्तरें नसून प्रस्तारविचाराचेच क्रियाक्षम दाखले आहेत.

प्रस्तारभेदाचा क्रमांक ['उद्दिष्ट'] माहीत असला तर त्या भेदाचें 'जणूकाय' नाहींसें झालेलें रूप जाणणें म्हणजे 'नष्ट' काढणें, हें सांगितलें, पण हें नष्ट काढावयाचें कसे तें अजून लिहिलें नाहीं. 'नष्टक्रिया' वरील लघुगुरूंच्या प्रस्ताराच्या उदाहरणांतच दाखविली तर समजण्यास सोपी होईल, म्हणून या ठिकाणींच ती सांगूं.

समजा, वरील प्रस्तारांत ११ हा क्रमांक दिला आहे व त्या क्रमांकाचें नष्ट [म्हणजे येथें लघुगुरूंचा क्रम] हवें आहे.

क्रमांकाला दोनानें भागावयाचें. पण ११ या क्रमांकाला २ चा पूर्ण भाग जात नाही, ११ हा 'विषम' अंक आहे. तेव्हां त्यांत १ मिळवून [वजा करून नव्हे] तो 'सम' करावा म्हणजे १२ होईल व दोहोंनीं भाग जाईल. $\frac{12}{2} = ६$, हा अंक 'सम' आहे. पुन्हां दोहोंनीं भागावें. $\frac{६}{३} = २$, हा विषम अंक. त्यांत १ मिळवून ४ करावे व दोहोंनीं भागावें. $\frac{४}{२} = २$ हा अंक सम. अवयवमानाइतके घटक, म्हणजे प्रत्येक मेदांतील एकूण घटकांची [येथें लघुगुरूंची] संख्या जेवढी असेल तेवढे सर्व घटक हवे आहेत, अवयवमान या प्रस्तारांत ४ आहे, चार अंक-पहिला ११ हा क्रमांक घरून-मिळाले, तेव्हां अवयवमान पुरें झालें, म्हणून ही 'दोनांनीं भागण्याची' क्रिया संपवावी. ११, ६, ३, २ हे अंक मिळाले. ते विषम, सम, विषम, सम असे आहेत. प्रस्तार ज्या तऱ्हेच्या घटकांनें सुरू केला त्याचें दर्शक विषम अंक समजावें. येथें गुरूनें प्रस्तार सुरू केला आहे, पहिला भेद ५५५५ [सर्व गुरू] आहे, म्हणून विषम अंक हें गुरूचें निदर्शक, व अर्थात् सम अंक हें लघुचें निदर्शक समजावें.

११, ६, ३, २. विषम, सम, विषम, सम = ५ । ५ ।

११ व्या क्रमांकाच्या प्रस्तारभेदाचें रूप (नष्ट) ५ । ५ ।, गुरू-लघु-गुरू-लघु, आहे.

समजा, सा आणि र (कोमल रे) हे दोनच स्वर घटक म्हणून घेतले व त्यांचा तीन या अवयवमानाचा प्रस्तार मांडिला; प्रत्येक भेदांत - अवयवांत - कांहीं सा, कांहीं र मिळून फक्त तीन स्वर एकूण आहेत. प्रस्तार मांडण्यास सा पासून सुरुवात केली आहे, म्हणजे पहिला भेद सासासा (सर्व-तिन्ही-सा) हा आहे. अर्थात् भागून विषमांक येईल त्या जागीं सा समजावयाचें आहे, तर अशा प्रस्तारांतील तिसरा भेद कोणता ?

३, विषम. ३+१=४, $\frac{४}{२} = २$, सम. ३ = १, विषम. तीन अंक मिळाले, अवयवमानहि तीन, म्हणून तिनांपुढें जावयाचेंच नाही. ३-२-१, विषम-सम-विषम म्हणजे 'सारसा,' तिसऱ्या क्रमांकाचें नष्टरूप (नष्ट) 'सारसा' होणार.

लघुगुरू-प्रस्तार मांडण्याची सांगितलेली रीति या 'सा-र' च्या प्रस्तारमांडणीस लावतां येईलच, ५ ऐवजीं सा व । ऐवजीं र म्हटलें कीं झालें. तसें करून पहावें म्हणजे संवय होईल.

नष्ट काढण्याची पद्धति सांगितली, आतां उद्दिष्ट काढण्याची पद्धति पहावयाची. उद्दिष्ट काढणें, उद्दिष्टक्रिया, म्हणजे दिलेल्या प्रस्तारभेदाचा क्रमांक कोणता तो काढणें.

प्रथम जो दिलेला भेद असेल तो लिहावा. त्याच्या घटकांच्या वर डावीकडून उजवीकडे प्रथम १, नंतर एकाच्या दुप्पट २, त्यानंतर त्याच्या दुप्पट ४, नंतर त्याच्या दुप्पट ८ अशा क्रमानें अंक मांडावे. नंतर सर्व आंकडे मांडून झाले कीं [घटकांची यादी संपली कीं] ज्या घटकांनें प्रस्तार संपतो त्या जातीच्या घटकांच्यावरील आंकड्यांची बेरीज करून त्या बेरजेत १ मिळवावा. येईल तें उद्दिष्ट. [नष्टक्रियेंत ज्या घटकांपासून प्रस्तार सुरू केला त्याला विषम अंक देणें हा आडाखा होता. उद्दिष्टांत ज्या घटकावर प्रस्तार संपतो त्या प्रकारच्या घटकावरील अंक बेरजेसाठी घ्यावयाचे हा आदि-अंताचा फरक लक्षांत ठेवावा].

समजा, वरील उदाहरणांत $S \mid SS$ याचें उद्दिष्ट हवें आहे. $S \mid S S$. प्रस्तार S पासून सुरू केला म्हणून। वर संपणार, अर्थात् लघुवरीलच अंक मोजावयाचे. लघु एकच आहे व त्यावर अंक २ आहे. $२ + १ = ३$. म्हणून उद्दिष्ट ३; $S \mid S S$ हा प्रस्तारभेद तिसरा आहे.

॥ $S \mid$ याचें उद्दिष्ट १२; ॥ $S \mid$ हा १२ वा भेद आहे. कारण ॥ $S \mid$, $१+२+८=११$, $११+१=१२$. प्रस्तार गुरुनें सुरू केला म्हणून लघूच्या ढोक्यांवरील अंक बेरजेसाठीं घेतले;

समजा, घटक 'धा' आणि 'त्रक्' हीं दोन पाटाक्षरें आहेत; प्रस्तार धा पासून सुरू केला आहे; एकैक भेदांत १२-१२ अक्षरें आहेत म्हणजे अवयवमान १२ आहे; अशा प्रस्तारांतील २७ वें नष्ट हवें आहे.

२७ विषम, म्हणून धा, कारण प्रस्तार धापासून सुरू होतो. सुरू करणारा घटक विषम.

$२७+१=२८$, $२८/२=१४$, सम, म्हणून त्रक्.

$१४/२=७$, विषम, म्हणून धा.

$७+१=८$, $८/२=४$, सम, म्हणून त्रक्.

$४/२=२$ सम, म्हणून त्रक्.

$२/१=१$, विषम, म्हणून धा.

$१+१=२$, $२/२=१$, विषम म्हणून धा.

$१+१=२$, $२/२=१$, विषम म्हणून धा. ...

अर्थात् यापुढें सर्व अंक १-विषम-च येणार, पाटाक्षर धाच येणार, हें उघड आहे, कारण $१+१=२$, $२/२=१$... असेंच चालूं राहणार. एकूण १२ अंक मिलेपर्यंत ही क्रिया हवी आहे, तेव्हां उरलेलीं चार अक्षरें धा लिहून १२ हें अवयवमान पुरें केलें म्हणजे झालें. म्हणून २७ वें नष्ट धा त्रक् धा त्रक् त्रक् धा धा धा धा धा धा धा.

याच प्रस्तारांतील १३८० क्रमांकांचें नष्ट काढूं.

(प्रथम हें तपासलें पाहिजे कीं १३८० क्रमांकांचा-उद्दिष्टाचा-प्रस्तारभेद या प्रस्तारांमध्ये अस्तित्वांत आहे कीं नाहीं? कारण संख्यान जर १३८० हून कमी असलें, प्रस्तार १३८० भेदांस पुरेल इतका नसला, तर १३८० वा भेदच असणार नाहीं, मग उत्तर काय काढणार, जें नाहींच तें 'नष्ट' कसें मिळणार? संख्यान १३८० किंवा १३८० हून हवें.

- घटक 'धा' व 'त्रक्' असे दोन आहेत. म्हणून घटकसंख्या २.

- प्रत्येक भेदांत म्हणजे प्रस्ताराच्या अवयवांत एकूण बारा घटक सामावलेले आहेत, म्हणून अवयवमान १२.

अवयवमान

- तेव्हां, संख्यान = (घटकसंख्या) = २^{१२}

= $२ \times २ \times २ \times \dots$ एकूण १२ वेळां. = ४०९६ .

- एकूण भेद ४०९६ इतके होतात. अर्थात् १३८० वा भेदहि अस्तित्वांत आहे व त्याचें नष्ट रूप काढण्याचा खटाटोप हें 'बंध्यामैथुन' होणार नाहीं).

आतां नष्ट काढूं.

१३८० सम [त्रक्]. $१३८०/२ = ६९०$, सम [त्रक्]. $६९०/२ = ३४५$ विषम [धा]. $३४५+१ = ३४६$, $३४६/२ = १७३$. विषम [धा]. $१७३+१ = १७४$, $१७४/२ = ८७$ विषम [धा]. $८७+१ = ८८$, $८८/२ = ४४$ सम [त्रक्] $४४/२ = २२$ सम [त्रक्]. $२२/२ = ११$ विषम [धा]. $११+१ = १२$, $१२/२ = ६$ सम [त्रक्]. $६/२ = ३$ विषम [धा]. $३+१ = ४$, $४/२ = २$ सम [त्रक्]. $२/२ = १$ विषम [धा]. बारा अक्षरें पुरीं झालीं म्हणून भागाकार पुरेत. १३८० वें नष्ट 'त्रक् त्रक् धा धा धा त्रक् त्रक् धा त्रक् धा त्रक् धा'

समजा या प्रस्तारांतील त्रक् धा त्रक् धा धा त्रक् त्रक् धा त्रक् धा त्रक् धा 'याचें उद्दिष्ट हवें आहे.

१ २ ४ ८ १६ ३२ ६४ १२८ २५६ ५१२ १०२४ २०४८

त्रक् धा, त्रक् धा, धा, त्रक्, त्रक्, धा, त्रक्, धा, त्रक्, धा.

प्रस्तार धापासून सुरूं केल्यामुळे त्रक् वरील आंकड्यांची बेरीज करून एक मिळवावयाचा.

$१+४+३२+६४+२५६+१०२४ = १३८१$, $१३८१+१ = १३८२$.

उद्दिष्ट १३८२, दिलेला प्रस्तारभेद १३८२ वा आहे.

याचा एक उपयोग पहा. - वरील भेदांत त्रक् चा उच्चार म्हस्व त्रक् करा. धाची मात्रा एक तर त्रक् ची अर्धी समजू. धा गुरू तर त्रक् लघु. जे 'बोल' उमटतात ते 'वंशस्थ' नांवाचें कवितारचनेचें, छंदाचें, वृत्त होतें. [हें वृत्त होण्यासाठी चरण चार लागतात म्हणजे वरील बोल चारदा व्यावा लागतो.]

तयास वंशस्थचि नांव ठेविती

त्रक्धात्रक् धाधात्रक्त्रक् धात्रक् धात्रक्धा

। S । S । S । । S । S । S ।

छंदःशास्त्रनियम, वर्णोच्चारांची जडणघडण, स्वरांगांची गुंफण, तालांची क्रिया अथवा त्यांची पाटाक्षरें व त्यांमधील अंगें, यांचा परस्परसंबंध येथें किंचित् दृष्टिस पडतो. वर दिलेले नष्टोद्दिष्ट व प्रस्तारमांडणीचे नियम छंदावरील वेगवेगळ्या ग्रंथांतीलच आहेत. संगीतावरील ग्रंथांत एवढा विचार नाही, त्यांमध्ये कांहीं रीती आहेत त्यांहून वरील रीती सोंप्या आहेत. आणि त्या संगीतासहि यथातथ्य लागू होतात हें दाखविलेंच. ^{२१} लयांगप्रस्ताराचा विचार म्हणून जो आहे तो सर्वत्र सारखाच आहे; त्याचा वर्ताव म्हणजे आविष्कार वेगवेगळा व त्या वर्तवाची पथ्ये वेगवेगळीं, एवढेंच. हा पथ्यभेद 'ननंदिया' या उदाहरणांत दिसतो; 'नSनेS दीSयाS' हें 'लघूपाय' मानिल्याशिवाय छंदांत खपणार नाही.)

येथें नष्टोद्दिष्टाचे जे नियम दिले ते केवळ दोन वेगवेगळ्या घटकांपुरते दिले, मग अवयवमान कांहीं असो. (आपण शेवटच्या उदाहरणांत १२ या अवयवमानापयंत गेलोंच). पण दोहोंहून अधिक घटकहि असतात, जसें 'ना रा गा मा' च्या प्रस्तारांत ४ घटक तसे. तशा वेळींहि नष्टोद्दिष्ट काढण्याचे नियम आहेतच, परंतु तेहि सोदाहरण द्यावयाचे तर विस्तार फार होईल, म्हणून सध्यां पुरे. जिशासुस मार्ग दाखविला आहे, पुढचा प्रवास पुस्तकाच्या

शेवटी दिलेल्या संदर्भग्रंथाच्या साहाय्याने करिता येईल. 'कॉम्बिनेटोरियल ॲनॅलिसिस' हा विषय येत असल्यास सर्वच कार्यभाग होईल). मात्र तो सक्रिय सप्रयोग असावा तरच उपयोगी पडेल ही प्रेमाची सूचना. ज्यांना दिलेल्या नियमांतच ("कसा"तच) समाधान आहे, त्यांना दूरची पण सरधोपट अशी वाट सांगतो.

समजा, घटक ४ आहेत, जसे ना रा गा मा. या ना रा गा मा च्या चार अवयव-मानाचा प्रस्तार मांडितांना असेहि सुचविले होते की प्रथम 'ना रा' चा प्रस्तार मांडावा, त्यावरून ना रा गा चा व त्यावरून ना रा गा मा चा, याच प्रक्रियेने असे करिता येईल, की प्रथम ना रा हे दोन घटक, त्यांना वर दिलेले नष्टोद्दिष्टाचे नियम लागतील. मग ना रा मिळून एक घटक व गा हा दुसरा असे समजून दिलेल्या नष्टाचे अथवा उद्दिष्टाचे रूपांतर करिता येईल, व शेवटी ना रा गा चा जो भेद अपेक्षित आहे तो व मा हे दोन घटक समजून आपले नियम पुढे लाविता येतील.

पण कांहीं प्रसंगी याहून सोपी रीति वापरता येते. ती रीति मेलप्रस्तार व खण्डप्रस्तार अशा विषयांखाली संगीतग्रंथातहि मिळते. तिचा विचार आतां करूं.

नष्टोद्दिष्टाचा संगीतांत उपयोग काय ? याचे एक उत्तर पूर्वी ध्वनित केलेच. सामान्यतः प्रस्तार फार मोठा असतो, तो सर्वच मांडणे सोईचे नसते. शिव य केवळ पढन्त, अथवा बढन्त-पढन्तमुद्धा, रोचक नसते म्हणून तारतम्य वापरावेच लागते. अशा वेळी, अमुक क्रमांकाचा प्रस्तारभेद झाला, आतां त्यानंतर अमुक क्रमांकाचा भेद गाइला-वाजविला तर कसे ? असा जर विचार केला तर तेथे नष्ट उपयोगांत येते; नष्टाबद्दल संदेह निर्माण झाला तर उद्दिष्ट करून ताळा पाहतां येतो. अथवा दोन प्रस्तारभेद समोर आले तर ते खरोखर वेगळे आहेत की नाहीत हेहि त्यांचीं उद्दिष्टे काढून कळते. संवयीने हे इतके अंगवळणी पडते की त्यास वेळ व श्रम लागत नाहीत.

पण नष्टोद्दिष्टाचा मुख्य उपयोग असा आहे: पूर्ण प्रस्तार जरी होत असला तरी त्यावर कित्येकदां कांहीं बंधने असतात. उदाहरणार्थ, नुसता सरळ सपाट आरोहच करावयाचा असेल तर रे च्या पुढे सा, ग च्या पुढे रे वगैरे येणार नाहीत. केल्यास 'वक्रत्व' झाले असा दोष येईल. कधी प्रस्तारभेदाचा शेवट अमुक स्वरावर नको असे बंधन असते. पाटाक्षरांत कांहीं क्रम वेढील म्हणून वर्ण मानले जातात, कधी अमुक स्थानी 'घा' यावा असेच बंधन असते. छंदांत तर अशीं बंधनेच बंधने आहेत. अशा बंधनांमुळे, एकूण पूर्ण प्रस्तारापैकी कांहीं भाग गाळावा लागतो. म्हणजे प्रस्ताराचा अशीं बंधने पाळणारा असाच कांहीं भाग, 'खंडच', फक्त कामी येतो. अशा प्रकारे होणारे जे प्रस्तार त्यांना 'खंडप्रस्तार' म्हणतात. (येथे खंड म्हणजे भाग एवढाच अर्थ आहे). घटकांचा कांहीं विशिष्ट क्रमच जेथे पाळावा लागतो, (जसे कधी गा म ऽ सा, हवे असते, म ऽ गा सा नव्हे) तेथे त्या विवक्षित क्रमयुक्त घटकांना 'मेल' म्हणतात, आणि अशा 'मेल'चे बंधन पाळून जो प्रस्तार होईल तो 'मेलप्रस्तार'.

उदाहरणार्थ, सारेगमपचनि हे सात स्वर; चतस्र लयासाठीं दरप्रकारांत कोणतेहि पण चारच व्यावयाचे, या अटीनुसार जो संपूर्ण प्रस्तार होईल तो मूळ प्रस्तार खरा; पण सासा, सासासा, सासासारे इत्यादि पुनरुक्त रूपे त्यांत नकोत असे बंधन पाळले कीं

खंडमेरु (५ पायऱ्यांचा), ५ पंक्तींचा.

१					
५	१				
१०	४	१			
१०	६	३	१		
५	४	३	२	१	
१	१	१	१	१	१

सूचिमेरुमधील 'वरच्या दोन कोष्टांमधील आंकड्यांची बेरीज, त्यांच्या खाली असलेल्या एका कोष्टांत लिहावी' हा नियम खंडमेरूमध्ये-चित्ररूपांत-थोडा फिरतो तो कसा तें आकृतिवरून दिसेल. २३

(खंडमेरूचेंच एक सुबक रूप 'सुमेरु.')

वरील खंडमेरूची जी तिरपी बाजू आहे ती उभी सरळ केली, व उभी सरळ आहे ती तिरपी केली तरी तो ५ पंक्तींचाच खंडमेरु, पण दृश्य वेगळे. असा प्रकार संगीतग्रंथांत आहे. या दोन प्रकारांत 'डावी-उजवी' असा बाजूचा फरक पडतो. तो कसा तें खंडमेरूच्या दोन्ही आकृतींची तुलना पाहून कळेल.

५ पंक्तींचा खंडमेरु (दुसरी आकृति)

१					
१	५				
१	४	१०			
१	३	६	१०		
१	२	३	४	५	
१	१	१	१	१	१

येथें एक इपारा द्यावासा वाटतो. संगीतग्रंथांत जो खंडमेरु म्हणून छापलेला आढळतो, तो सोबतच्या आकृतिप्रमाणें नसतो, तर सर्वांत वरची ओळ दीर्घ व खाली क्रमानें छोट्या ओळी असा छापलेला दिसतो. हें उलटें झालें, 'मेरु' नांव सार्थ होण्यास वरचें टोक (शृंग) निमुळतेंच हवें, उलटें केल्यास 'पताका' म्हटलें पाहिजे. जे श्लोक आहेत त्यांत 'अधो ऽ धः', एकाखाली एक, इत्यादि शब्दयोजना स्पष्ट आहे; २४ तीवरून खाली निमुळती अशीच (पताका) आकृति तयार होते. प्रस्तुत पुस्तकांत मात्र उभ्या मेरु-आकृतीच दिलेल्या आहेत. गौरसमज नसावा म्हणून हा इपारा.

मेल म्हणजे काय तें सांगितलें. वर दर्शविल्याप्रमाणें एक खंड घेऊन त्यानुसार रचिलेले (एक लघु असलेले, तीन वा असलेले, दोनदां 'म' येणारे) वगैरे जे प्रस्तार ते मेल-खंडप्रस्तार. मेलखंडप्रस्तारांत जे मेल येतात ते खंडमेल. (खंडमेरु नव्हे.) त्यांचा प्रस्तार तो मेलखंडप्रस्तार. असेच आवर्तमेल, पर्यायमेल वगैरे आहेत. त्यांमध्ये, वर दिलेल्या उदाहरणांत ल.ता.वि. १३

केवल दोनच घटक (उदाहरणार्थ लघु व गुरु) होते तसे नसून दोनांहून अधिकहि घटक असतात. अर्थात् त्यांचें महत्त्व अधिक आहे, पण त्यांची चर्चा क्लिष्ट होईल व तिचा विस्तार अतोनात होईल; म्हणून प्रस्ताराच्या या 'तोंडओळखी' मध्ये ती टाळली आहे.

'मेरखंडी गायकी,' 'खंडमेरी गायकी,' 'खंडमेरुची गायकी' वगैरे शब्द कधी-कधी ऐकूं येतात. त्यांचा उगम या मेलप्रस्तारांत व खंडप्रस्तारांत आहे. खरे पहातां सर्वच परंपरागत कलाविशुद्ध वदंतपदंत मेरखंडी, खंडमेरी, च असते; पण ज्यामध्ये ते ते प्रकार हमखास निश्चित हिशोबाने करावयाचेच असा कटाक्ष ठेवला जातो, तो प्रकार खंडमेरी समजतात. ही एक स्थूल वर्णनाची, सांगण्याबोल्याची रीति आहे एवढेंच. ^{२९} हे अपभ्रष्ट शब्द आहेत.

असो; आता मेलखंडप्रस्तार पाहूं.

पूर्वीचेच चार ना रा गा मा हे घटक वेळ. सात स्वरांपैकी चारांचा असा हा एक खंड झाला. आतां बंधन असे घालून घेऊं कीं त्यांचा क्रम विशिष्ट असावा. म्हणजे 'मेल' झाला, अर्थात् हे मेलखंडाचें उदाहरण झालें. या क्रमांत एकेक स्वर-घटक दोनदोनदां येणार नाही. प्रत्येक अवयवांत चारहि स्वर वेगवेगळे आलेच पाहिजेत. या प्रस्ताराच्या संख्यानाचा नियम उदाहरणानेंच दाखवूं.

संख्यान = अवयवमान × (अवयवमान-१) × (अवयवमान-२) × वगैरे.

$$= ४ \times ३ \times २ \times १ = २४,$$

अवयवमानांतून १, २, ३ वगैरे वजा करीत शेवटीं १ येईपर्यंत करणें व नंतर त्या येणाऱ्या सर्व आंकड्यांचा गुणाकार करणें. ^{२७}

(क्रम विवक्षित आहे, आणि एकच घटक एका अवयवांत एकाहून अधिक वेळां येणार नाही, ही बंधने आहेत. म्हणून पूर्वीचा पहिला संख्यानाचा नियम, घटक एकाच प्रकारचे (अवयवमान-१)

असल्यास संख्यान = घटकसंख्या हा, येथें लागू पडत नाही; त्याचप्रमाणें

(अवयवमान)

संख्यान = घटकसंख्या हा दुसरा अधिक उपयुक्त नियमहि लागू होत नाही.)

ना रा गा मा हा मूलक्रम आहे. प्रत्येक घटकस्वराला एक मूलस्थान आहे. त्याच्या मागचें स्थान तें 'पूर्व,' पुढचें तें 'अपर.' ना ला पूर्वस्थान नाही, त्याचें अपरस्थान रा. रा चें पूर्व ना, अपर गा, वगैरे. ना गा मा असें लिहिलें तर यांत रा गालला एवढेंच, मूलक्रम बदलला नाही; पण मारा यांत मूलक्रम जो रामा तो बदलला असें होईल. एवढें लक्षांत घेतल्या-वर प्रस्तार मांडण्याची रीति समजेल.

ती अशी. प्रथम मूलक्रमच लिहावा, हा पहिला भेद. नंतर डावीकडून पहावें. पहिल्या स्थानाचा जो घटक, त्याचा 'पूर्व' खाली लिहावा व उजवीकडे घटक तसेच मांडावे. परंतु असा हा 'पूर्व' जर उजवीकडे आधीं असेलच, तर त्या 'पूर्वाचा पूर्व' घ्यावा. तोहि उजवीकडे

असेल तर तें स्थान सोडून पुढच्या स्थानाचा बदल 'पूर्व' घालून करावा. डावीकडील स्थाने, शिल्पक राहिलेल्या घटकांनीं भरावीं, पण तसें करितांना मूलक्रम मात्र सोडूं नये.

आतां प्रस्तार मांडूं. तसें केल्यानें रीति समजेल.

१) ना रा गा मा. हा मूलक्रम, पहिला भेद.

—दुसऱ्या भेदासाठीं, पहिल्या स्थानचा ना उपयोगी नाही कारण त्याला 'पूर्व' नाही. म्हणून दुसऱ्या स्थानचा रा पहावा. त्याचा पूर्व ना. तो पुढें, उजवीकडे, नाही म्हणून चालेल. रा चा ना करून नागमा झालें, उजवीकडेच 'गामा' तसेच मांडले. डावीकडे एक जागा शिल्पक आहे तिच्यांत उरलेला स्वर जो रा तो भरला म्हणजे झालें.

२) रा ना गा मा, हा दुसरा भेद.

—तिसऱ्या भेदासाठीं, प्रथमस्थानचा रा आहे त्याला ना करून चालणार नाही, कारण तो पुढें उजवीकडे आहेच. ना च्या आधीं कांहीं मूलक्रमांतच नाही. म्हणून प्रथमस्थानांत बदल करितां येत नाही. द्वितीयस्थानांत बदल होणार नाही, कारण तेथल्या ना ला पूर्व नाही. म्हणून तृतीयस्थानच्या गा चा पूर्व, रा, तेथें घेतला. पुढें मा आहेच. शिल्पक गा, ना, पण त्यांचा क्रम ना गा, म्हणून मागें डावीकडे ना, गा लिहिलें.

३) ना गा रा मा. हा तिसरा भेद.

—चौथ्या भेदासाठीं पहिल्या स्थानचा ना उपयोगी नाही कारण त्याला पूर्व नाही. दुसऱ्या स्थानीं गा आहे त्याचा पूर्व घ्यावा तर तो (रा) पुढें आहेच. बरें, त्या पूर्वाचा पूर्व जो ना तो घेतला तर ? चालेल, कारण तो पुढें नाही, मागें आहे; पुढें बदल करावयाचा नाही एवढेंच. म्हणून दुसऱ्या स्थानीं गा ऐवजीं रा नव्हे तर ना केलें, पुढचे रामा तसेच ठेविले, शिल्पक स्वर गा, तो मागच्या पहिल्या रिकाम्या स्थानीं लिहिला. म्हणून—

४) गा ना रा मा. हा चौथा भेद.

—आतां पांचवा भेद करूं. प्रथमस्थानीं गा आहे, त्याचा पूर्व रा पुढें आहे म्हणून घेतां येणार नाही. पूर्वाचा पूर्वहि (ना) पुढें आहेच; म्हणून तोहि घेतां नाही. त्या ना च्या पूर्वी कांहीं नाही. म्हणून पहिलें स्थान ओलांडलें. दुसऱ्या स्थानीं ना आहे, त्याला पूर्वच नाही, म्हणून तेंहि स्थान ओलांडले. तिसऱ्या स्थानीं रा आहे, त्याचा पूर्व ना; तो मागें आहे, पुढें नाही, म्हणून चालेल. रा चा ना केला. पुढचा मा तसाच घेतला. व मागचीं पहिलीं दुसरीं स्थाने रिकामी आहेत; गा व रा हे स्वर शिल्पक आहेत, ते त्या स्थानीं भरले. पण क्रमानें, म्हणजे मूळ दिलेल्या क्रमानें, गा, रा नव्हे तर रा, गा असे, तेव्हां

५) रा ना ना मा. हा पांचवा भेद.

आतां रीति तर कळली, नियम सांगून झाले, तेव्हां केवळ प्रस्तारच मांडण्यास हरकत नाही;

स्पष्टीकरणासाठी बदल कोठे केला तें स्थान बाणचिह्नाने दाखविलें कीं पुरे. (नवजा व दहावा प्रस्तार समजला कीं सर्व समजेल),

१) ना रा गा मा	९) ना मा रा गा	१७) गा मा ना रा
↓	↓	↓
२) रा ना गा मा	१०) मा ना रा गा	१८) मा गा ना रा
↓	↓	↓
३) ना गा रा मा	११) रा मा ना गा	१९) रा गा मा ना
↓	↓	↓
४) गा ना रा मा	१२) मा रा ना गा	२०) गा रा मा ना
↓	↓	↓
५) रा गा ना मा	१३) ना गा मा रा	२१) रा मा गा ना
↓	↓	↓
६) गा रा ना मा	१४) गा ना मा रा	२२) मा रा गा ना
↓	↓	↓
७) ना रा मा गा	१५) ना मा गा रा	२३) गा मा रा ना
↓	↓	↓
८) रा ना मा गा	१६) मा ना गा रा	२४) मा गा रा ना
↓	↓	

येथें ना रा गा मा हा आरोही मूलक्रम होता, तो २४ व्या भेदांत मा गा रा ना असा अवरोही झाला. मूलक्रम उलटा झाला कीं अशा प्रकारचा मेलखंडप्रस्तार संपतो.

पूर्वाचा ना रा गा मा चा संपूर्ण २५६ अवयवभेदांचा प्रस्तार व हा मेलखंडप्रस्तार यांची तुलना करून पहावी, फार उद्धोषक होईल. या मेलखंडाच्या भेदांत एकेक स्वर दोनदां आला नाही व संख्यांन फक्त २४ च झालें हें खरेंच, पण मांडणीहि वेगळी वाटेले. अर्थात् या मांडणीचे नष्टोद्दिष्ट काढण्याचे नियमहि वेगळे होणार. त्यांसाठीं आकृति वापरणेंच सोपें होतें, तें आतां पुढें सांगायलाचेंच आहे. पण ही रीति अंगवळणीं पडण्यासाठीं व तिचा उपयोग सम-जण्यासाठीं आणखी एक उदाहरण घेऊं.

समजा, धागे, नाति, नक, धीन् अशी पाटाक्षरें हे चार घटक आहेत; प्रस्तार असा हवा आहे कीं प्रत्येक भेदांत चारहि घटक हवेत, एकूण चारच हवेत, व एकेक अक्षर एका भेदांत दोनदां येऊं नये. संख्यांन अर्थात् $४ \times ३ \times २ \times १ = २४$ च. पूर्वीं प्रमाणेंच ' धागे नाति नक धीन् ' हा मूलक्रम मानून (पण आतां स्पष्टीकरण न देतां) प्रस्तार मांडूं. २४ वा भेद ' धीन नक नाति धागे ' असा होणार, तेथें मूलक्रम उलटा होणार व प्रस्तार संपणार.

- | | |
|------------------------|------------------------|
| १) धागे नाति नक धीन्. | १३) धागे नक धीन् नाति. |
| २) नाति धागे नक धीन्. | १४) नक धागे धीन् नाति. |
| ३) धागे नक नाति धीन्. | १५) धागे धीन् नक नाति. |
| ४) नक धागे नाति धीन्. | १६) धीन् धागे नक नाति. |
| ५) नाति नक धागे धीन्. | १७) नक धीन् धागे नाति. |
| ६) नक नाति धागे धीन्. | १८) धीन् नक धागे नाति. |
| ७) धागे नाति धीन् नक. | १९) नाति नक धीन् धागे. |
| ८) नाति धागे धीन् नक. | २०) नक नाति धीन् धागे. |
| ९) धागे धीन् नाति नक. | २१) नाति धीन् नक धागे. |
| १०) धीन् धागे नाति नक. | २२) धीन् नाति नक धागे. |
| ११) नाति धीन् धागे नक. | २३) नक धीन् नाति धागे. |
| १२) धीन् नाति धागे नक. | २४) धीन् नक नाति धागे. |

‘धागे नाति नक धीन्’ याला जर कहरव्याचा ठेका म्हटलें तर हे २४, त्या ठेक्याचे वेगवेगळे प्रकार म्हणावे लागतील. तबल्यांत ‘कायदा’ म्हणून जो प्रकार आहे, त्याचें हें एक उदाहरण. २५ वा कायदा होणार नाही, व्हावयाचा तर मूळ घटक बोलांत फरक करावा लागेल. वस्तुतः हे ‘पलटे’ आहेत; ‘धागे नाति नक धीन्’ या कायद्याच्या बोलांची यांत अलटपलट आहे. याचा विचार पुढें पुस्तकांत होणार आहेच.^{२८}

तेव्हां मेलखंडप्रस्ताराचा हाहि एक उपयोग येथें दिसला.

या दुसऱ्या, तबल्याच्या बोलांच्या, उदाहरणांत असेंहि व्यक्त झालें कीं कम म्हणून जो म्हटला तो सारेगम अशा ओळीचा, किंवा रंगामध्ये तांबडा-नारिंगी-पिवळा-हिरवा-निळा-जांभळा अशा इंद्रधनुष्यांतील परंपरेचा, अथवा दिवसांमध्ये रविवार-सोमवार...अशा ओळीनें, असाच हवा असें नाही, जो ठरवूं तो क्रम. उदाहरणार्थ, सारागापाचा हाहि क्रमच, व धामराप हाहि क्रमच. इतकेंच नव्हे तर एकादा घटक दोनदां ठेवण्यासहि हरकत नाही, मेल होतोच.^{२९} धनसागरासा हाहि क्रमच. याचाहि मेलप्रस्तार होईल.

आतां अशा प्रस्तारांचें नष्टोद्दिष्ट पहावयाचें आहे. पूर्वी सांगितलेंच कीं त्यासाठीं सर्वांत सोंपी रीत मेरु-आकृतिची. ती आतां वर्णन करूं.

प्रथम हे अंक : १, २, ६, २४, १२०, ७२० वगैरे. हे कांहीं नियमानें आले. २ हा एकाच्या दुप्पट. सहा हा दोनच्या तिप्पट. २४ हा ६ च्या चौपट. १२० हा २४ च्या पांचपट. ७२० हा १२० च्या सहापट. त्यापुढचा आंकडा ७२० च्या सातपट म्हणजे ५०४०, त्यापुढचा आंकडा ५०४० च्या आठपट म्हणजे ४०३२०, वगैरे. असें कितीहि वेळपर्यंत करितां येईल.

१, (१) × २, (१ × २) × ३, (१ × २ × ३) × ४, (१ × २ × ३ × ४) × ५, वगैरे श्रेणीनें हे अंक आले.

जेवढे घटक असतील तेवढे हे अंक तयार करून एकाखाली एक मांडावे (अबोऽधः).
१ च्या खाली २, २ च्या खाली ६, ६ च्या खाली २४ इत्यादि. आतां हे जे २, ६, २४ वगैरे
आंकडे एकाखाली एक आहेत, त्यांचे पाढे करून ते त्या त्या आंकड्यांसमोर म्हणजे आडव्या
ओळीत लिहावे.

१				२ च्या पांढ्यांत दोनच रांका, ६ च्या पांढ्यांत
२	४			३ च रांका, २४ च्या पांढ्यांत ४ च रांका
६	१२	१८		असें करावें. [सोनतची आकृति पहा].
२४	४८	७२	९६	

ही आपल्या खंडमेरुची पूर्वतयारी झाली. तीवरून खंडमेरुची आकृति होते. ती कशी करावी
हें वेगळें लिहावयास नको; खाली ७ घटकांचा खंडमेरु मांडला आहे तो पाहिला म्हणजे ध्यानांत
येईल. डाव्या बाजूस दिलेले घटक दिलेल्या मेलक्रमानें (मूळ क्रमानें) वरपासून खाली लिहिले
आहेत. हे घटक कोणतेहि असतील हें सुचविण्यासाठीं । धा । दि । ता । ति । कत । गदि । गन ।
हीं सात पाटाक्षरें, रविवार-सोमवार आदि सात वारांचीं नांवें, व सारेगमपधनि हे सात स्वरनाद
लिहिले आहेत. यांपुढें वर १ व खालीं सर्व शून्यें असलेली एक रांक आहे, तिला मूलपंक्ति
(मूल) म्हणतात. इतर कोष्टक वर लिहिलेल्या आंकड्यांचें आहे.

मूल क्रम

↓ ↓ ↓

१, १ दुणे २, २ त्रिक ६,
६ चोक्र २४, २४ पंचे १२०
१२० सक ७२० इत्यादि

रवि	धा	सा	१	↓	मेल खंड प्रस्तारासाठीं खंड मेरु				
सोम	दि	रे	०	१	घटक संख्या ७				
मंगळ	ता	ग	०	२	४	←— दोनाचा पादा दोन अंकी.			
बुध	तिट	म	०	६	१२	१८	←— सहाचा पादा, तीन अंकी		
गुरु	कत	प	०	२४	४८	७२	९६	←— चौवीसाचा पादा चार अंकी	
शुक्र	गदि	घ	०	१२०	२४०	३६०	४८०	६००	
शनि	गन	नि	०	७२०	१४४०	२१६०	२८८०	३६००	४३२०

घटकांची उदाहरणें मूलपंक्ति

(वर लिहिलेंच आहे कीं संगीतग्रंथांमध्ये-बृहद्देशी, रत्नाकर, दर्पण, मकरंद, पारिजात
यांत-ही आकृति, घटकांचीं नांवें वर आडव्या ओळीत व ४३२० हा आंकडा सर्वांत खाली,

अशी उतरती निमुळती आढळते; पण ती 'पताका' झाली, 'मेरु' नव्हे, घटक एकाखाली एक असावे, यानुसार वरील आकृति बनते, व तिचा आकारहि मेरुप्रमाणे होतो. रीति कळल्यावर पताका काढून कांहीं बिघडले असले मात्र नव्हे.)

मूलपंक्तिमध्ये जे अंक (१, ०, ० ...) आहेत, त्यांवर खडे, सोंगऱ्या, सुपाऱ्या वगैरे कांहीं वस्तु ठेवाव्या. ('लोष्टक,' 'लोष्ट,' 'लोष्ट,' 'लोष्टकानिति चालनोचितद्रव्योपलक्षणम्।' कलानिधि, 'लोष्टकान्, वक्रान्'-सुधाकर.) ^{३०} हे खडे हालवून हिशेब करावयाचा आहे.

प्रथम उद्दिष्टक्रिया पाहू. या क्रियेत प्रस्तारभेद म्हणजे त्याचे रूप [नष्ट] माहीत असते व त्याचा क्रमांक [उद्दिष्ट] हवे असते.

समजा, मूलक्रम सारेगम एवढाच आहे. त्याच्या मेलखंडप्रस्तारामधील 'मंगरेसा' या भेदाचा क्रमांक काढावयाचा आहे. येथे चार पायऱ्यांचा खंडमेरु पुरेल व चारच खडे उपयोगांत येतील. हे खडे, १-०-०-० हे एकाखाली एक असलेली जी 'मूलपंक्ति', तिच्या

सा	१			
रे	०	१		
ग	०	२	४	
म	०	६	१२	१८

खणांत ठेवावे. दिलेला भेद व मूलक्रम हे दोन्ही उलटीकडून वाचीत जावयाचा.

दिलेल्या भेदांत, मंगरेसा यांत

शेंवटून पहिले अक्षर 'सा' आहे. तें प्रथम लक्षांत घ्यावयाचें. हें अक्षर मंगरेसा या सरळ वाचिलेल्या क्रमांत ४ येत आहे. म्हणून मूलपंक्तिमधील वरून चवथ्या

(म, ०, ६, १२, १८ या) ओळीकडे लक्ष द्यावयाचें. 'सा' हें अक्षर, मूलक्रम जो 'सारेगम' तो उलटीकडून वाचिला तर ४ येत होतें. म्हणून 'म, ०, ६, १२, १८' या लक्ष दिलेल्या ओळीत '०' वर जो खडा आहे तो स्वतःचें स्थान (स्वस्थान) हिशेबांत धरून ४ घरे इतका सरकवावयाचा, अर्थात् त्याला खरोखरी पुढें तीन घरे हलवावयाचें. तो खडा आतां ० हिशेबांत धरून ४ घरे पुढें म्हणजे तीन घरे अधिक सरकून १८ या आंकड्यावर येईल. हा खडा, व लक्ष दिलेले 'सा' हें अक्षर, यांचे प्रयोजन संपले. मूलक्रम व दिलेला भेद यांतून 'सा' काढून टाकणें.

आतां शिल्लक मूलक्रम 'रेगम': शिल्लक भेदरूप 'मंगरे'. या भेदाच्या शेवटीं रे आहे. तो रे, भेद मंगरे यांत तिसरा आहे. म्हणून आतां तिसऱ्या, ग, ०, २, ४ या ओळीकडे लक्ष द्यावयाचें. हा रे, शिल्लक मूलक्रम 'रेगम' यांत शेवटून तिसरा आहे, म्हणून ग, ०, २, ४, या ओळीतील ० वर जो खडा आहे तो आपली जागा हिशेबांत धरून एकूण तीन घरे हालवावयाचा. तो आतां ४ या आंकड्यावर येईल. 'रे' चें प्रयोजन संपले, म्हणून मूलक्रम व भेद या दोहोंतून रे काढून टाकावा.

शिल्लक मूलक्रम 'गम'; शिल्लक भेद 'मंग'. भेदांत शेंवटीं ग आहे. हा ग, शिल्लक भेदांत दुसरा आहे, म्हणून रे, ०, १ या दुसऱ्या ओळीकडे लक्ष द्यावयाचें. आतां ग हा शिल्लक मूलक्रमांत उजवीकडून डावीकडे असा दुसरा आहे. म्हणून रे, ०, १ या ओळीतील ० वरचा

खडा स्वस्थान धरून दोन घरे हालवावयाचा. तो आतां १ या आंकड्यावर येईल. 'ग' चें प्रयोजन संपलें. मूलक्रम व भेद या दोहोतून ग काढून टाकावयाचा.

आतां शिळक मूलक्रम 'म', शिळक भेद 'म'. हें अक्षर पहिलें, व तें शिळक मूलक्रमांतील 'म' पासूनहि ('उलटीकडून') पहिलेंच. म्हणून 'सा, १' या पहिल्या ओळींतील १ वर जो खडा आहे तो स्वस्थान धरून एक घर ठेवावयाचा म्हणजे जागचा हाल-वावयाचाच नाही. तो १ वरच राहील. चारहि अक्षरे संपलीं.

आतां खडे पहावे. ते १८, ४, १ व १ या आंकड्यांवर आहेत. या आंकड्यांची बेरीज २४. हेंच उद्दिष्ट.

'सारेगम' या मूलक्रमाच्या मेलखंडप्रस्तारांत 'मगरेसा' हा २४ वा भेद आहे.

—समजून पक्की होण्यासाठीं याच मूलक्रमाच्या मेलखंडप्रस्तारांतील 'मगसारे' या भेदाचें नष्ट काढूं. खडे मूलपंक्तिमध्ये आहेत.

दिलेला भेद मगसारे, शेवटीं रे. हा भेदांत ४ या आहे म्हणून म, ०, ६, १२, १८ या चवथ्या ओळीकडे लक्ष द्यावयाचें. हा रे. मूलक्रमांत उलटीकडून मगरे असा तिसरा आहे. म्हणून खडा स्वस्थान धरून तिसऱ्या घरीं, १२ या आंकड्यावर, आणणें. मूलक्रम व भेद व यांतून 'रे' काढून टाकल्यावर शिळक मूलक्रम सागम, शिळक भेद मगसा. त्यांतला शेवटचा सा आतां पाहणें. तो भेदांत तिसरा म्हणून तिसऱ्या (ग च्या) ओळीवर लक्ष देणें. सा हा शिळक मूलक्रमांत उलटीकडून 'मगसा' असा तिसरा आहे म्हणून खडा दोन घरे पुढें वेळून ४ या आंकड्यावर आणणें. आतां सा बाद झाला. शिळक मूलक्रम गम, शिळक भेद मग. आधीं ग पाहणें. तो शिळक भेदांत दुसरा, म्हणून दुसऱ्या ओळीकडे लक्ष देणें. ग हा मूलक्रमांत मग असा उलटीकडून दुसरा आहे, म्हणून खडा एकच घर पुढें आणणें. तो १ या आंकड्यावर येईल. आतां ग बाद झाला. शिळक मूलक्रम म, शिळक भेद म. अक्षर भेदांत पहिलें व शिळक मूलक्रमांत 'पहिलें'. पहिल्या ओळींतील खडा स्वस्थानीच (पहिल्याच घरांत) राहील. तेथील अंक १. एकूण अंक झाले १२, ४, १, १. यांची बेरीज १८. म्हणून 'मगसारे' यांचें उद्दिष्ट १८.

सारेगम या मूलक्रमाच्या मेलखंडप्रस्तारांतील 'मगसारे' हा भेद १८ वा आहे.

आतां पुरा, सातहि पायऱ्यांचा, खंडमेरु वापरून पाहूं. सारेगमपधनि हा मूलक्रम. समजा कीं 'मगरेसाधनिप' या भेदाचा क्रमांक हवा आहे. सातहि खडे मूलपंक्तिमध्ये मांडावे.

दिलेल्या भेदांत शेवटीं प. तो सातवा, म्हणून सातवी ओळ पहाणें. प हा मूलक्रम उलटीकडून वाचिल्यास तिसरा आहे ('निधप' असा). सातव्या ओळींतील तिसरा आंकडा १४४० मिळाला. आतां प बाद झाला, त्यामुळें शिळक मूलक्रम 'सारेगमधनि' व शिळक भेद 'मगरेसाधनि'. भेदांत शेवटीं नि, सहावा. तो मूलक्रमांत उजवीकडून पहिला आहे. सहाव्या ओळींतील पहिला आंकडा ० मिळाला. नि बाद झाल्यामुळें शिळक मूलक्रम सारेगमधनि, शिळक भेद मगरेसाध. ध पहावयाचा तो भेदांत पांचवा म्हणून पांचवी ओळ. मूलक्रमांत ध शेवटून पहिला. पांचव्या ओळींत पहिला आंकडा ० मिळाला, ध बाद झाला. शिळक मूलक्रम

सारंगम, शिल्क भेद मगसारे, रे पहावयाचा तो भेदांत चवथा, चौथी ओळ; मूलक्रमांत उलटी-कडून तिसरा; चौथ्या ओळींतील तिसरा आंकडा १२ मिळाला. आतां रे बाद झाला. शिल्क मूलक्रम सारंगम; शिल्क भेद मगसा, त्यांत सा तिसरा म्हणून तिसरी ओळ. तो सा मूलक्रमांत उलटीकडून तिसरा म्हणून आंकडा ४ मिळाला. सा बाद केल्यावर शिल्क मूलक्रम गम, शिल्क भेद 'मग', शेवटचा 'ग' भेदांत दुसरा म्हणून दुसरी ओळ; 'ग' मूलक्रमांत उलटीकडून दुसरा म्हणून दुसरा आंकडा मिळाला; तो १. ग बाद झाला, दोन्हीकडे फक्त 'म' उरला. तो भेदांत पहिला म्हणून पहिली ओळ. मूलक्रमांतहि उलटीकडून पहिलाच म्हणून पहिला आंकडा १ मिळाला. मिळालेल्या आंकड्यांची बेरीज $१४४० + ० + ० + १२ + ४ + १ + १ = १४५८$. हे उद्दिष्ट.

आतां भेदांक, क्रमांक म्हणजे उद्दिष्ट माहीत आहे तर भेदरूप कसें जाणावे ही नष्टक्रिया पाहूं.

सातहि स्वर सारंगमपधनि या मूलक्रमाचे आहेत. १००० वा भेद कोणता ?

खडे अशा आंकड्यांवर ठेवावयाचे कीं त्यांची बेरीज भेदांकाएवढी [१०००] झाली पाहिजे. अर्थात् जेवढे घटक तेवढे खडे, येथें ७. खडे मांडण्यास मोठ्या आंकड्याकडून सुरुवात करावी. १००० बेरीज हवी.

'नि' ची ओळ पहा. १४४० हा आंकडा मोठा होईल. पण ७२० चालेल. त्यावर एक खडा मांडिला. $१००० - ७२० = २८०$. आतां उरलेल्या ६ खड्यांत २८० पुरे करावयाचे. 'ध' ओळींत ३६० चालणार नाहीत, पण २४० चालतील. त्यावर दुसरा खडा मांडिला. $२८० - २४० = ४०$ उरले. आतां ५ खड्यांत ४० बेरीज पुरी करावयाची. 'प' च्या ओळींत २४ वर खडा मांडूं. $४० - २४ = १६$, ४ खड्यांत १६ बेरीज हवी. 'म' च्या ओळींत १२ वर खडा ठेवूं. ३ खड्यांत $१६ - १२ = ४$ बेरीज हवी. 'ग' च्या ओळींत ४ आहेत. पण त्यांवर खडा ठेवून चालणार नाही कारण सातहि खडे वापरावयाचे तर 'सा' च्या ओळींतला खडा १ वर येणारच, म्हणून तिसऱ्या (ग च्या) ओळींतच बेरीज पुरी होऊन परवडणार नाही. म्हणून ग च्या ओळींतील खडा २ वर ठेवावा. आतां उरले दोन खडे व २ बेरीज. रेच्या ओळींत खडा १ वर व सा च्या ओळींत खडा १ वर ठेवावा म्हणजे झालें.

खड्यांची मांडणी अशी झाली—

शेवटची	(नि)	ओळ :	खडा २ च्या घरांत ७२०
त्या आधींची (ध)	,,	:	,, ३ च्या ,, २४०
,,	(प)	,,	: ,, २ च्या ,, २४
,,	(म)	,,	: ,, ३ च्या ,, १२
,,	(ग)	,,	: ,, २ च्या ,, २
,,	(रे)	,,	: ,, २ च्या ,, १
पहिली	(सा)	,,	: ,, १ च्या ,, १

१०००, दिलेलें उद्दिष्ट.

खडे मांडून झाले. आतां नष्ट काढावयाचें. मूलक्रम सारेगमपधनि. शेवटचा खडा २ च्या घरांत, नष्ट भेदाचा शेवटचा स्वर मूलक्रमांत शेवटून २ रा म्हणजे ध, ध बाद, आतां मूलक्रम सारेगमपनि, आतां खडा ३ च्या घरांत, नष्टभेदाचा शेवटचा स्वर मूलक्रमांत शेवटून ३ रा म्हणजे म, म बाद, आतां मूलक्रम सारेगपनि, आतां खडा १ च्या घरांत म्हणून स्वर प, प बाद, आतां मूलक्रम सारेगनि, खडा ३ च्या घरांत म्हणून स्वर रे, रे बाद, मूलक्रम सागनि, खडा २ च्या घरांत, स्वर ग, ग बाद, मूलक्रम सानि, खडा २ च्या घरांत म्हणून स्वर सा, सा बाद, मूलक्रम नि, खडा १ च्या घरांत म्हणून स्वर नि, हे आलेले स्वर शेवटाकडून (उलटीकडून) मांडावयाचे, येईल तें नष्ट.

म्हणून १००० वें नष्ट ' नि सा ग रे प म ध ' हें आहे.

खरोखर खंडमेरुच्या साहाय्यानें हें नष्टोद्दिष्ट काढणें अतिमुलभ आहे. फक्त तें लिहून वर्णन करितांना लांबलचक व क्लिष्ट, कंटाळवाणें वाटतें. प्रत्यक्ष क्रिया अगदींच सोंपी आहे याचा अवश्य अनुभव घ्यावा. एकदां वळण पडलें कीं, पटापट नष्टोद्दिष्ट मिळतें. एकदां तें हस्तगत झालें कीं, हा पहिला-हा दुसरा असे भेदहि चटाचट निघतात व मेलप्रस्तारहि आपोआप बनत जातो. 'खडे मांडून' हिशेब करणें अडाणीपणाचें मानतात तें तितकेंसें खरें नाही, याचा प्रत्यय येतो.^{३१} खरोखर ज्यानें ही रीत बसविली त्या महाभाग विद्वानाची थोरवी फार मोठी आहे ! कारण हें केवळ गणितानें करणें अधिक अवघड आहे.

असा मेरु केवढाहि बनवितां येतो, घटक व मूलक्रम कोणताहि ठेवितां येतो, हें सुचविलेंच. तसें करून पहावें, फार उपयोग होईल. आलाप, ताना, कायदे, पलटे वगैरे बांधितां येतील, व कांहीं संगीतनाट्य व्यवहारांतहि उपयोग करितां येईल.

द्रुत मेरु, लघुमेरु, गुरुमेरु, प्लुतमेरु, संयोगमेरु हेहि उपलब्ध आहेत, त्याचप्रमाणें सामासिकी, गुणोत्तरा, नाराची, सर्पिणी, जलौबा, वगैरे पंक्ति आहेत, पताका-आकृति, मत्स्या-कृति वगैरेहि आहेत. हें सर्व उद्धृत करण्याची आवश्यकता वाटत नाही. विस्तारमय तर आहेच, पण मुख्य हें कीं या सर्वांचें मूलतत्त्व व त्याचा मुख्य उपयोग आपण जाणून घेतला आहे, किंहीं हातांत आली आहे. ज्याची इच्छा असेल त्यानें संदर्भग्रंथांच्या आधारे प्रत्यक्षानुभवानें पुढील अभ्यास अवश्य करावा.

ती वापरून, इतका वेळ बाजूस ठेविलेल्या एका प्रस्तारप्रकाराकडे नजर टाकूं. पूर्वी लघुगुरुंचा प्रस्तार मांडिला त्यांत लघु हा गुरुहून लहान एवढेंच मानिलें, आतां त्याचें परस्पर-प्रमाण ध्यानांत घेऊन प्रस्तार मांडूं. त्याचप्रमाणें प्लुताचा प्रस्तारहि दाखवूं. कारण यांचा तालांगदर्शनांत व स्वरांगांच्या जडणघडणींत प्रत्यहीं उपयोग होणार. पूर्वीच्या लघुगुरुप्रस्तारा-मध्ये मात्रा प्रत्येक भेदांत समान नव्हत्या. SSSS यामध्ये (चार गुरुंमध्ये) जेवढ्या मात्रा तेवढ्याच । SSS मध्ये, दुसऱ्या भेदांत, नव्हत्या. SSSS च्या मात्रा, एक गुरु = २ मात्रा मानिल्या = तर, ८ होत्या तर । SSS च्या सातच होत्या. पण आतां १ गुरु = २ लघु हें प्रमाण लक्षांत घेऊन प्रस्तार करावयाचा आहे, त्यांत प्रत्येक भेदाच्या एकूण मात्रा समान राहतील हें पहावयाचें आहे. आतां प्रत्येक अवयवांत कालमान समान हवें आहे, घटकांची संख्या नव्हे.

प्रथम एकच गुरू S चा प्रस्तार द्रुतापर्यंत करू, (०)

- १) S [समजा ४ मात्रा, S=||=००००]
↓
- २) | | दिलेल्या गुरूचा 'अल्प' त्याखाली मांडिला, पुढे कांहीं नाही. मागे म्हणजे डावीकडे, मात्रा ४ पुन्या होतील यासाठी २ मात्रांचा लघु (l) मांडिला.
↓
- ३) ० ० | पहिल्या स्थानी लघु (l), त्याचा 'अल्प' द्रुत (०) त्याच्याखाली मांडिला. उजवीकडची बाजू पूर्वीप्रमाणेच लिहिली. (०। अशा) ३ मात्रा पुन्या झाल्या. चौथी मात्रा भरून काढण्यासाठी डावीकडे एक मात्रेचा द्रुत मांडिला.
↓
- ४) ० | पहिल्या दोन स्थानांपेक्षां (०, ०) 'अल्प' आपल्याजवळ नाही, कारण प्रस्तारांतील सर्वात छोटा घटक द्रुतच आहे, त्याहून लहान घटक दिलेला नाही. १ मात्रा झाली, ३ उरल्या. त्या डावीकडे भरून काढावयाच्या, तसें करितांना जेवढा मोठा घटक मावेल तेवढा आधी उजवीकडे म्हणजे उर्दूप्रमाणे लिहावयाचा, मग उरलेला भाग त्याहून लहान घटकांने डावीकडे भरून काढावयाचा, उजवीकडे। आधी मावतो, l ० असें होतें पण मात्रा ३ च होतात, म्हणून डावीकडे उरलेली चौथी मात्रा ० ही भरली, ०।० असा चौथा प्रस्तारभेद झाला,
↓
- ५) | ० ० पहिल्या ० ला अल्प नाही, दुसऱ्या स्थानच्या l चा अल्प ०, तो त्याखाली मांडला. ०० अशा दोन मात्रा झाल्या कारण उजवीकडचा ० तसाच ठेवला, उरलेल्या दोन मात्रांचा। डावीकडे भरला.
↓
- ६) ० ० ० ० सर्व लघु मिळाले, प्रस्तार संपला, कारण ० पेक्षां लहान घटक दिलेला नाही. संख्यान ६ झाले ३३.

याचा उपयोग काय ? हें दाखविलें पाहिजे. समजा, द्रुतासाठी (०) किट, तक गदि, गन, तिट, तिर, किट अशीं अक्षरे वापरलीं, तीं एकेका मात्रेचीं मानिलीं. लघुसाठीं घा, धीन्, घागे, अशीं दीर्घ अक्षरे - किट वगैरेंहून दुप्पट लांबीचीं - मानिलीं. आणि गुरूसाठीं (S), कडांS, घेत्, अशीं रूप घुमविलेलीं चारमात्रा लांबीचीं अक्षरे मानिलीं. तर वरील प्रस्तारानुसार चार मात्रा अशा प्रकारें वाजवितां येतील.

१ कडांSSS (४ मात्रा). ३ किट, तक, घाS, (४ मात्रा). ५ घाS, तिर, किट (४ मात्रा)

२ घाS, घींS (४ मात्रा). ४ किट, घाS, किट. (४ मात्रा). ६ किट, तक, गदि, गन. (४ मात्रा).

हे चार मात्रांच्या 'बोलांचे' नमुने झाले. आतां यांचे पुन्हां अवयवप्रस्तार (मेलखंडप्रस्तार) करितां येतील. उदाहरणार्थ किट, तक, गदि, गन याचा प्रस्तार कसा करावा हें आतां माहीत आहेच; असे कायदेहि बनवितां येतील, बोलवांट करण्यासाठीं साहित्य हातांत येईल. त्याप्रमाणेंच

स्वरांगाचेंहि. एक ४ मात्राकालांचा निखळ स्वरनाद वेगवेगळे 'तुकडे' पाडून त्या त्या तुक-
ड्यांत छोटेछोटे स्वरांलंकार योजून नटवितां येईल.

येथें संख्यांन फक्त ६ झालें. पण विराम [~] हा छोटा घटक घेतला तर संख्यांन
एकदम वाढतें. विराम ~ = १ मात्रा, द्रुत ० = २ मात्रा, लघु | = ४ मात्रा व गुरु S = ८
मात्रा असा आतां हिशेब आहे, शेवटचा भेद आठ विरामांचा येईपर्यंत प्रस्तार होईल. तो केवळ
मांडून दाखवितों, कारण रीत वर सांगितली आहेच.

१)	S	२९]	~ ०~
२)		३०]	~०००~
३)	००	३१]	~०००~
४)	~००	३२]	~०००~
५)	~००	३३]	~०~
६)	०~०	३४]	००~०~
७)	~०~०	३५]	~०~०~
८)	० ०	३६]	~०~०~
९)	~० ०	३७]	०~०~०~
१०)	००	३८]	~०~०~०~
११)	००००	३९]	० ~
१२)	~००००	४०]	~० ~
१३)	~०~०००	४१]	०~
१४)	०~०००	४२]	०००~
१५)	~०~०००	४३]	~०००~
१६)	~ ००	४४]	~०००~
१७)	~००००	४५]	०~००~
१८)	०~०००	४६]	~०~००~
१९)	~०~०००	४७]	० ~
२०)	~००	४८]	~०००~
२१)	००~००	४९]	०~००~
२२)	~००~००	५०]	~००००~
२३)	~०~०~००	५१]	~०~
२४)	०~०~०००	५२]	००~००~
२५)	~०~०~०००	५३]	~००००~
२६)	~० ~	५४]	~०~००~
२७)	०~ ~	५५]	०~०००~
२८)	~०~ ~	५६]	~०००००~

संख्यांन ५६ झालें. केवळ ८-४-२-१ अशा चतस्र अंगांचा केवढा मोठा विस्तार झाला पहा. ५, १, ० चें संख्यांन केवळ ६; तर फक्त एक विराम भाग अधिक घेऊन संख्यांन ५६, दोन गुरूंपासून (५५) प्रस्तार किती अफाट होईल त्याची कल्पनाच करावी, फ्लूत ३ म्हणजे गुरूच्या दीडपट, हा भाग घेतला तर तित्त जातिहि मिळेल. फक्त एका फ्लूताचा द्रुतापर्यंतच प्रस्तार १९ वा संख्यांनाचा होतो. येथें द्रुतमात्रा १ म्हणलें तर लघुमात्रा २, गुरुमात्रा ४ व फ्लूतमात्रा ६ होतील. (विराममानानें विराम = १ मात्रा, द्रुत = मात्रा, लघु = ४ मात्रा, गुरु = ८ मात्रा व फ्लूत = १२ मात्रा होतात). हा फ्लूतप्रस्तार पहा :

१]	३ [फ्लूत]	१०]	०५०
२]	१५	११]	०११०
३]	००५	१२]	१०१०
४]	५१	१३]	०००१०
५]	१११	१४]	५००
६]	००११	१५]	११००
७]	०१०१	१६]	००१००
८]	१००१	१७]	०१०००
९]	०००१	१८]	१००००

१९ वा प्रस्तारभेद सर्वद्रुत, ०००००० (सहा द्रुत).

याचा आणखी एक उपयोग पहा. आपण लघुचीच मात्रा एक समजें, (म्हणजे द्रुत अर्धमात्रेचा होईल). गुरु २ मात्रांचा व फ्लूत ३ मात्रांचा होईल. एक गुरु व एक फ्लूत मिळून २+३ मात्रांचा एक तुकडा होईल; जसें धीं ना, धीं धीं ना. हाच तुकडा दोनदां घेतला कीं २+३, २+३ अद्या दहा मात्रा मिळतील. जसें

धीं ना धीं धीं ना तीं ना तीं तीं ना ^{३३}

(अ र ज सु नो पा ऽ र क रो)

(प्रे ऽ म से ऽ वा ऽ श र ण).

‘धीं ना’, ‘तीं ना’ (प्रे ऽ, वा ऽ किंवा ‘अर’, ‘पाऽ’) यांचे अर्धमात्रेपर्यंत भाग करून प्रस्तारभेद वर दिले आहेत, त्याच प्रमाणें ‘धींधींना’, ‘तींतींना’ यांचेहि अर्धमात्रेपर्यंत भाग करून होणारे प्रस्तारभेद वरच्या फ्लूतप्रस्तारांत आहेत. केवळ तेवढेच, व तेहि अलगअलग, वापरून आपणांस या दहा मात्रांमध्ये ६+१९, ६+१९ म्हणजे २५+२५ अर्धमात्रा, अद्या प्रकारांची मांडणी करितां येईल. ती पाठाक्षरांमध्ये करितां येईल, अथवा वरील गीताच्या ‘प्रेमसेवा शरण’ या शब्दोच्चारान्त करितां येईल, किंवा तेथें तेथें जेजे स्वर आहेत त्यांचे चढउतार, श्रुतिस्पर्श, खटके-कण, कंप-आंदोलन, छोट्या सुरक्या, छोट्याछोट्या ताना वगैरे दाखवून, अशा अनेक प्रकारें करितां येतील. याच्या भरील पुन्हां विराम [म्हणजे आतां पाव मात्रेचा भाग] घेऊन प्रस्तार केला व तो वापरिला तर अक्षरशः असंख्य प्रकार करितां येतील. त्यांत कोठेहि तित्त-चतस्र मिश्रण येणार नाहीं. तें कायदा तोडून केलें तर आणखी विस्तार

होईल. पण कोठेहि 'अडाणीपणाचे शब्दोच्चार', लयमंग वगैरे वेळयपणा होणार नाही. अर्थात् हे सर्व काळवेळप्रसंग पाहूनच करावयाचे.

हा अशा तऱ्हेच्या प्रस्तारांचा आणखी एक उपयोग दाखविला.

बोलताना, दुनीच्या ताना, टप्प्याच्या ताना, तीन स्वरांच्या किंवा चार स्वरांच्या किंवा पांच स्वरांच्या मुरक्या, इत्यादि अनेक स्वरालंकारांमध्ये या तऱ्हेचे भेद वापरलेले दिसतील.

॥ ज । मु । ना । के ॥ ती । ऽ र । ॥ ज ऽ । मु ऽ । ना ऽ । के ऽ ॥ ती ऽ । ऽ ऽ ऽ र,

॥ ज ऽ ऽ ऽ । मु ना ऽ के ॥ ती ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ॥ ज ऽ ऽ मु । ना । ऽ । के ॥ ती । ऽ र ।

वगैरेमध्ये असे भेद आहेत. हा स्वरांगप्रस्तार.

॥ स । ग । री । रै । न ना । ऽ हि । आ ऽ । ऽ ये । ऽ पी । ऽ । ऽ । ऽ । ऽ ऽ । ऽ । ऽ । ऽ या ॥
+ × ° × +

वगैरेमध्ये असे भेद दिसतात. हा बोलतानेचा एक प्रकार.

(घ न स ग ग र सा) (न सा ग म प म ऽ - ॥ ग म प न न ध प म)
• × + ×
(ग म ध प म ग र सा)
×

यांतहि हाच प्रकार आहे, ही टप्प्याची तान.

परंतु या स्वरभागांची उकल करण्यासाठी स्वरविषयांचे विवरण आधी पूर्ण करावयास हवे; ते करण्यास या पुस्तकांत जागा नाही, म्हणून येथे [आणि असे प्रसंग जेथेजेथे आले व येतील तेथे] केवळ गर्भितार्थ सुचविण्यापलीकडे काही करितां येत नाही. तरीहि अशा निदर्शनां-मुळेहि हे स्पष्ट होईल की हा प्रस्तारभेद कोठवर खोळ जाऊं शकतो व संगीताच्या कोणकोणत्या विषयांस स्पर्श करितो इतकेंच नव्हे तर आवश्यक होतो. 'यह तो दरिया है । कहांतक खोज करोगे ?' अशी भाषा येथे वापरिली जाते. ३४

म्हणून ही प्रस्ताराची केवळ 'तोंडओळख' च झाली.

हा विषय व त्याचे तंत्र कितीहि लक्ष व कंटाळवाणें दिसलें तरी प्रत्यक्ष क्रियेने त्याचे मर्म कळतें. संगीतांत लयांगाची जडणघडण ठोकळेबाज, एकाच प्रकारची कंटाळवाणी नसते, असती तर ते संगीत टिकलेंच नसतें. त्या जडणघडणीत वेगवेगळे पर्याय असतात व ते पर्याय वेळोवेळीं वापरले जातात. स्वरनाद म्हणा, स्वरांलंकार म्हणा, तालाचीं केवळ अक्षरें म्हणा अथवा त्यांचीं अंते म्हणा, अक्षरोच्चार म्हणा, प्रत्येकांत कोठेतरी काहींतरी 'झूब दिलेली' असतेच. ही क्रिया प्रमाणबद्ध झाली तर रोचक होते, अतिरेक कंटाळवाणा होतो, तो प्रमाण-बद्धपणा कोठून येतो, त्याचें माप काय, त्याचे वेगवेगळे प्रकार कसे कोणते होऊं शकतात, इत्यादिकांचा विचार प्रस्तारांत होतो.

परंतु प्रस्तारविचार वेगळा आणि प्रत्यक्ष प्रस्तार वेगळा. प्रस्तार ही एक कसरत आहे. खरोखरच 'शिक्षा' [!] आहे. तिची योजना कौशल्याने, तारतम्याने करणें यांतच खरी

अभिज्ञ रोचकता आहे. प्रस्तारभेद दाखविण्याची क्रिया उत्स्फूर्त असेल व असतेहि, पण तिला दिशा दाखविणें व तिची प्रगति करणें हें प्रस्तारविचारानें होतें. उपजतबुद्धिनें एकदोन प्रस्तारभेद कोणीहि दाखवितोच, तें नैसर्गिकच आहे. पण त्याला चौफेर बैठक प्राप्त करून देणें, त्याची क्रिया हमखास हेतुपूर्वक निश्चयपूर्ण पण पूर्ण अंगवळणीं घडलेली म्हणून नैसर्गिकच बनलेली, अशी होण्यासाठीं प्रस्तारविचार हवाच.

या भागांतील वर्णन, पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें, अनेक विषयसंदर्भ व क्रियांचें निरीक्षण एकत्र संकलित करून केलेलें आहे, कारण स्वरांग व तालांग हीं दोन्ही हातांत हात घालूनच जातात, आणि निव्वळ 'स्वरपाठा' मध्ये तालावर्तनाची जरी आवश्यकता नसली, तरी लय-बद्धता असलीच पाहिजे, बेलयपणानें त्यांची उपयुक्तताच नष्ट होणार हा तर आपला मूलभूत मुद्दाच आहे.

'बेलयपणा'चा उगम तत्त्वतः कोठें असतो याचेंहि दिग्दर्शन आतां झालें. संगीत ही एक भाषाच आहे ! व्यावहारिक 'भाषे'चे सर्व नव्हे पण अनेक नियम संगीतांत लागू होतात. ध्वनींचें परस्पर म्हस्वदीर्घत्व, त्यांतहि कमी अधिक म्हस्वदीर्घत्वाचे भाग, हे म्हत्वाचे असतात. त्यांमध्ये नियोजित कालप्रमाणें म्हणजे लयबद्धता असावी लागते. हीं कालप्रमाणें 'भावेंत' केवळ अर्थानुसारी असतात, तर गायनवादनांत तीं अर्थभावांनुसार व 'गीत-निर्गीता' च्या एकूण ठेवणीशीं इमान राखणारीं अशीं असतात. गायनवादनांत या लयप्रमाणांचा परस्परसंबंध, त्यांचा ताल सांभाळावा लागतो. त्या संबंधांतील तोलामधील अर्थभाव हा स्वरनादाच्या चढ-उतारांनीं व इतर अलंकारांनीं, त्याचप्रमाणें वर्ण-वर्णोच्चारांच्या आघाती-अनाघाती-घोषयुक्त-हळुवार अशा विविध वर्तावांनीं, विशद करावयाचा असतो व खुलवावयाचाहि असतो. हें वाद्यवादनासहि लागू आहे, मग मुखावाटें गावयाच्या अर्थगर्भ 'भाषागीतां' बद्दल तर सांगणेंच नको. लयप्रमाणांचा समतोल राखून त्यामध्ये नाना स्वरांनीं व उच्चारांनीं, आघातांनीं व विरामांनीं, अर्थव्यक्ति वाढविणें-खुलविणें हें लयांगभेदानें साध्य होतें. स्वर-स्वरवर्ण-स्वरालंकार यांनीं जे भेद व्हावयाचे, ते स्वरांगभेद; त्यांत आघातादि प्रकार गौण असले तरी ते येतातच. आघात-अनाघात, घोष-हळुवारपणा, विराम इत्यादि, ध्वनिची ताकद (मोठेपणा) कमीअधिक करून जे भेद व्हावयाचे, ते तालांगभेद; त्यांत स्वरादि प्रकार गौण असले तरी जाणवेल इतके पुढें येतात. टाळी आणि इतर सशब्द-निशब्द शारीरिक हालचाली या केवळ कालनियमनासाठीं होत, त्यांनीं नृत्याचा कांहीं भाग होईल पण गायनवादन होणार नाही. तालांगभेद ज्या वर सांगितलेल्या घटकांनीं होतो त्या ध्वनिलक्षणांचें शारीरिक निदर्शनच काय तें हस्तक्रियेनें होईल, म्हणून टाळी म्हणजे ताल हा निरुक्त अर्थ विस्तृत केल्याशिवाय कांहीं गत्यंतरच नाही; टाळी ही एक सोईची कालनियमनक्रिया आहे एवढेंच. तर असें स्वरांग-तालांग हें लयांगाचें द्विविधरूप आहे. प्रमाणशीरपणा, समतोल, अभिव्यक्तीचीं पय्यें, सांभाळूनच त्यांचे भेद करावयाचे असतात. भेद कोणत्या धोरणानें, कोणत्या दिशेनें व कोणत्या घटकांचे करावयाचे हें एकदां योजिलें, कीं शक्य ते सर्व भेद कोणते कोणते होतील हें प्रस्तारानेंकळतें. त्या 'भेदसंग्रहा' पैकीं कोणते प्रकार काय क्रमानें, काय तऱ्हेच्या संधेजोडीनें घ्यावयाचे, याला तारतम्य लागतें. त्या तारतम्याच्या वेगवेगळ्या आढाख्यांनुसार वेगवेगळे 'बाजू' होतात. असे 'बाजू'

सर्वच अगदी एकमेकांपासून वेगळे दिसतात असे नाही; परंतु कांहींमध्ये तारतम्याची दृष्टि इतक्या वेगवेगळ्या भेदाची असते की ते बाजू वेगळेच असे भासते. [अशा वेगळ्या भासणाऱ्या 'बाजू'नाच 'धराणे'— म्हणजे वंशपरंपरा—असे म्हणण्याचा हल्ली प्रघात पडला आहे]. प्रस्तारविचारामुळे बाजाबाजामधील फारक नीट कळतो, काय तारतम्यबुद्धि कोणत्या प्रकारे वापरिली आहे याचा उलगडा होतो, इतकेंच नव्हे तर अमुक बाजात 'कोण खोलवर गेला आहे, कोण केवळ हुंबत आहे आणि कोण पाण्यांत न उतरतां केवळ पोहण्याचे हातवारेच करीत आहे ' याचाहि विवेक होऊ शकतो. परंतु या सर्वांमध्ये प्रमाणबद्धता सुटलेली नसते; 'प्रमाणबद्धता सुटली' असे वरवर जरी वाटले तरी, अभ्यासाने हे कळते की वैविध्यासाठी ती बुद्ध्याच सोडिलेली आहे, व ती सोडितांना 'केव्हां—कशी—कोठे—कोठवर, आणि पुन्हां जोड कशी करावयाची' याचे योजनापूर्वक तारतम्य केलेलेच आहे. म्हणजे अशा वरवर अनियमित वाटणाऱ्या प्रकारांमागेहि कांहीं नियम असतातच.

परंतु जेथे असे योजनापूर्वक नियमन नाही, तर अनियमितपणा हा केवळ लहरीवर अवलंबून आहे, जेथे लयांगभेदाची तारतम्यदृष्टि नाही, तेथे प्रमाणबद्धता व तोल—डोल हे राहतीलच असे सांगतां येत नाही. जर राहत असले तर उत्तमच; त्याला आपण उत्स्फूर्त लयप्रमाण किंवा निसर्गदत्त लयदारपणा म्हणूं व त्याची मौज 'प्रतिक्षणं यत्नवतामुपैति' या वचनानुसार चाखू शकूं. पण तोलमोलडोल यांस कांहीं धरबंधच नसेल, तेथे केवळ गायकवादकाची क्षणभर चमकून जाणारी लहर पहावयाची एवढेंच ! हा बेलयपणा.

“‘ठो-ठो-ठो-ठो’ असे नियमित आवाज ठोकांत एका मात्रेला एक स्वर, फारतर अर्ध्या-दीड मात्रेला एकेक स्वर, अशा यांत्रिक द्विशेबानें जाणें, किंवा तालांगामधील आघात मोठ्या आवाजानें पुकारून त्यांचा भेदाभेद उघडा करून मांडणें, यांतच लयदारपणा सांठविलेला आहे;—उलट जेथे आवाजाचा हुंकार, त्याचे विराम आणि जोराचे वर्णोच्चार, हे प्रबळ नाहीत तेथे लयदारपणा कमी आहे, वेथपासून तो, जेथे हे नाही ते गायनवादन 'तालानुसारी' नव्हे किंवा कदाचित् ताल सोडून आहे वेथपर्यंत;” अशी एक भोळी समजूत प्रचलित आहे. ताल म्हणजे केवळ टाळी, तिचे सांगीतिक रूप तालवाद्यांच्या 'घा' इत्यादि आघातांतच, स्वरांत-स्वरोच्चारांत वर्णोच्चारांत—नव्हेच, अशा संकुचित मतामुळे ही समजूत आलेली असावी; तालांगासाठी ताल-वाद्यांकडेच लक्ष दिल्यामुळे आलेली असावी.

तालवाद्यांकडे आतां पहातां येईल. त्या आधीं आढावा घेणें हें इष्ट.

टीका - टिप्पणी ११. प्रस्ताराची तोंडओळख

११. १ हा विषय 'पर्म्युटेडान् अँड कॉम्बिनेशन्स्' असा शिकविला जातो, आणि बायनॉमियल् [खरे पाहता पॉलिनॉमियल्] एक्स्पान्शन्स् जमली की हे गणित जमते, 'कॉम्बिनेटोरियल अँनॅलिसीस्' चा हा भाग आहे.

११. २ पाश्चिमात्यांपैकी पूर्वीच्या ग्रीक-रोमन्-इटालियन् विद्वानांनी प्रस्तार=विचार केलेला नाही. त्याचा उगम जर्मनीत फ्रायफेल् [१५४४] च्या कांहीं गणितांत दिसतो. पुढे फ्रान्समध्ये प्येर फेर्मा [१६०१-१६६५] व ब्लेझ् पास्काय् [१६२३-१६६२] यांनी त्यांत लक्ष घातले. त्यांच्यासमोर ब्रूतकीडेमधील कांहीं प्रश्न होते. उदाहरणार्थ अमुक तऱ्हेच्या जुगाराचा डाव अमुक एवढ्या ठिकाणी अर्धवट थांबला, तर जयपराजय कसा ठरवावा—म्हणजे, डाव चालू राहिला असता तर कोणाचा जय होऊ शकला असता? असे प्रश्न सोडविण्याच्या निमित्ताने त्या दोघांनी जी गणितपद्धति चालू करून दिली, तिचा पुढे 'प्रॉबेबिलिटी' [संभाव्यता] या शास्त्रांत विस्तार झाला आणि हे शास्त्र आतां सर्वगामी आहे; आंकडेवारी कशी व कोणत्या आडाख्यांनी जमा करावी, येथपासून तो अमुक मनुष्य साधारणपणे कोणत्या वर्षी मरणे शक्य आहे येथपर्यंत रोजव्यवहारांतसुद्धा या शास्त्राचा उपयोग होतो. न्यूटन् [१६४२-१७२७] व गाउस् [१७७७-१८५५] यांच्या गणिताचा त्यांत सुरुवातीस अतोनात उपयोग झाला. हे सारे खरे, परंतु प्रस्ताराची मांडणी अशी पाश्चिमात्यांनी केली नाही. कदाचित् त्यांना इतर भाग अधिक महत्त्वाचा वाटला असेल. आरबांनीहि प्रस्तार उचलिला किंवा वाढविला नाही. तो भारतीयांप्रस्ताच राहिला. ईरानमध्ये कांहीं थोडा दिसतो. [पहा पटवर्धनकृत 'गजलंजलि' ची प्रस्तावना].

११. ३ पाणिनि, याज्ञवल्क्य, नारद, माण्डूकेय यांच्या शिक्षाग्रंथांमध्ये प्रस्ताराचा विचार नाही. छंद हेंहि एक वेदांगच, त्याचा सर्वांत जुना उपलब्ध ग्रंथ पिंगलमुनींच्या सूत्रांचा. त्यांत प्राकृत छंदःशास्त्रहि आहे. त्याचा काल क्रिस्तापूर्वी ३०० समजू. या आधीं चरकसंहितेंत [क्रिस्तापूर्व १०००?] व सुश्रुतांत [क्रिस्तापूर्व ५००-७००?] कांहीं प्रस्तारभेद व ते कसे काढिले याच्या रीती आहेत. त्यांचे 'शास्त्र' असें पिंगलांचे, अर्थात् तें केवळ छंदासाठीं, म्हणून त्यांत लघुगुरुवरच सर्व भर आहे. विशेषतः आठवा अध्याय पुढें वृद्धि पावला. या ग्रंथांत प्रस्तारविचार, नष्टोद्दिष्टाच्या नियमांसह, आहे. मूळचा सूत्रबद्ध ग्रंथ हल्लयुधानें [क्रिस्तीशक ७००-८००] नुसता विवृतच केला नाही, तर त्यांत स्वतःची भर घातली. कांहीं रीती हल्लयुधाच्या स्वतःच्या आहेत. सूचिमेरुचें लेखन हल्लयुधानें प्रथम केले. [मात्र तो मेरू पूर्वीहि वैदिक पाठांत होताच असें शिंत्रेशास्त्री यांनी सिद्ध केले आहे. ग्रंथसमाप्तिदर्शक द्विकृति उल्लेखून, 'परेपूर्ण परेपूर्ण मेरुप्रस्तारतो भवेत्। परे पूर्ण परे पूर्ण मेरो इति।' इ. जयचछन्दकर्ता [क्रिस्तीशक सुमारे ६००] व वृत्तरत्नाकरकर्ते केदारभट्ट [सुमारे ९००-१०००], यांनी प्रस्तारविचारांत अधिक भर घातली. तथापि हें लघुगुरुद्वुतल. ता. वि. १४

संबंधितच होते. छन्दोनुशासनकर्ता जयकीर्ति [१०००] यानें मात्राविचार सुरू केला, व काव्यानुशासन आणि छन्दोनुशासन यांचा कर्ता हेमचन्द्र [सुमारे ११००] यानें त्यांत अधिक भर घातली. भास्कराचार्यांनी [सुमारे ११५० समजा] त्यांतील कांहीं गणित-पद्धतींत सुधार केला. शाङ्गदेवाच्या ग्रंथांत [सुमारे १२००] मात्राप्रस्तारांची मांडणी प्रथम दिसते. गणेश दैवज्ञानें [सुमारे १५००] त्या मांडणीपैकी कांहीं भागांचा उपयोग ग्रहगणितासाठीं केला. गणितकौमुदी व वृत्तरत्नाकरावरील टीका लिहिणारे चौदाव्या क्रिस्ती शतकांतील नारायणपंडित व सोळाव्या शतकांतील नारायणभट्ट, यांनी मात्राप्रस्तार व मेरु यांचा विचार अधिक वाढविला. ('वृत्तरत्नावली' हा ग्रंथहि नारायणभट्टांचा आहे पण तो पाहण्यास मिळाला नाही.) अशा तऱ्हेनें क्रिस्तीशक १६०० पर्यंतचा अवंदित व वाढता प्रस्तरविचार उपलब्ध आहे, त्यानंतरच्या काळांत स्वतंत्र निर्मिति अथवा प्राचीनावर नव्या दृष्टिचें भाष्य-वार्तिक वगैरे प्रसिद्धसें नाही.

'काश्मीरांत काव्यालेकार, बंगालमध्ये छंद, द्राविडामध्ये वेदान्त व महाराष्ट्रांत न्यायव्याकरण', अशा अर्थाचा श्लोक जुन्या शास्त्रीपंडितांमध्ये रुढ असे. त्याबद्दल लेखकाला विशेष माहिती नाही. परंतु महाराष्ट्रापुरतें बोलावयाचें तर, भास्कराचार्य, गणेश दैवज्ञ व नारायणपंडित व भट्ट हे महाराष्ट्रीय; त्यांपैकी भास्कर व गणेश हे आचार्य छंदाचे नव्हेत. छंदावर अधिकार नारायणभट्टांचा; त्यांचे शिष्य सर्व प्रांतांमधील होते, त्यांपैकी महाराष्ट्रीय परंपरा फार मोठी व आजतागायत चालू असलेली आहे. तीपैकी मुख्य नांवें अशीं. विश्वेश्वरभट्ट ऊर्फ गागाभट्ट [ज्यांनीं शिवाजीमहाराजांस प्रथम राज्याभिषेक केला ते], सिद्धान्तकौमुदीकर्ते भट्टोजी दीक्षित, व्याकरणकार नागोजीभट्ट, वैद्यनाथ ऊर्फ अजंभट्ट पायगुंडे, अहोबलशास्त्री, नीलकंठशास्त्री यत्ते, गोविंदाचार्य अष्टपुत्रे, बाळशास्त्री रानडे, राघवेंद्राचार्य गजेंद्रगडकर, मेरुशास्त्री गोडबोले, मोरशास्त्री साठे, अष्टाध्यायीचे भाषांतरकार वासुदेवशास्त्री व त्यांचे चिरंजीव काशीनाथशास्त्री अभ्यंकर, राघवेंद्राचार्यांचा अखंड वंश अनंताचार्य-वामनाचार्य-नारायणाचार्य-बाळाचार्य व एल्फिन्स्टन् कॉलेजमधील प्रोफेसर [कै.] अश्वत्थामाचार्य गजेंद्रगडकर, रंगाचार्य रड्डी, हल्लीं ह्यात असलेले खुपेरकरशास्त्री इत्यादि. परंतु, उपरोल्लिखित श्लोकास मान देण्यासाठीं कीं काय, ही मंडळी छंदाबद्दल प्रसिद्ध नव्हेत, न्याय-व्याकरणांतच रमलेली; म्हणजे मध्ये महाराष्ट्राची छंदपरंपरा खंडित झालेली आहे. अथवा ती सुप्त होती, कारण रड्डीशास्त्र्यांनीं रामजोशांचा 'छंदोमंजरी' हा ग्रंथ उजेडांत आणिला व खुपेरकरशास्त्र्यांनीं बरीच छंदविवृति केलेली आहे. त्यांचे आधीं कराडचे विठोबाअण्णा दत्तरदार, अनेक लोकप्रिय व पंडितमान्य संस्कृतमराठी पद्ये करणारे, यांचा 'सुश्लोकलाघव' ग्रंथ झाला. परंतु विठोबाअण्णा व रामजोशी यांची परंपरा नारायणभट्टाचीच कीं काय तें माहीत नाही. ['छंदोमंजरी' रामजोशी शाहीर यांची नव्हे, असें मत हल्लीं आलें आहे त्यांतील ग्रह्याग्राह्य ठाऊक नाही]. परंतु रामपंततात्या गोडबोले यांचें 'वृत्तदर्पण' तर तीनचार पिढ्यांनां संदर्भाधार झालें. अलीकडच्या काळांत 'वेदांगार्थचंद्रिका'कार शिवराम-शास्त्री शिन्ने, केमकर, वेलणकरशास्त्री यांनीं जें मोठें 'जतन करण्याचें' कार्य केलें आहे, त्यांत छंदासहि उजाळा मिळाला; परंतु त्यामध्ये नवीं वार्तिके किंवा स्वतंत्र निर्मिति

नव्हती. तशी नवी छंदनिर्मिति करणारांत सावरकर ['वैनायक' वृत्त], अनिल ऊर्फ आ. रा. देशपांडे ['सुक्तछंद'], माधवराव पटवर्धन [अनेक कायद्यांचीं गझलें-वास्तविक गझलूंचा एक कायदा मराठींत मोरोपंतांपासून आहे-] हे प्रमुख होत. नव्या वार्तिकाचे मुख्य कर्ते पटवर्धन व ना. ग. जोशी. जोशी यांनीं पटवर्धनांच्या दोन्ही छंदोरचनांस मार्गे टाकितील अशा तऱ्हेचीं वार्तिकें केलीं आहेत पण तीं सामान्य वाचकापर्यंत प्रसिद्धिस कां गेलीं नाहींत हें कळत नाहीं. पटवर्धन-जोशी यांच्या कार्याचा परामर्श घेतांना कांहीं नवें सांगून गेले असे मुख्य चिकित्सक म्हणजे खुपेकर, पंगु, [वॅरिस्टर] खासगीवाले, सहस्रबुद्धे, व कालेलकर. कालेलकरांनीं शुद्ध शास्त्रीय भवि-विचार मराठींत आणण्यासाठीं मेहनत घेतली. पण तो फक्त उच्चारशास्त्रापुरता [फोनेटिक्स] प्रयत्न. या सर्व मंडळींनीं जुन्या पिढींतील एक परशुरामपंततात्या सोडिले तर इतर म्हणजे बा. अ. मिडे, वा. गो. आपटे, लक्ष्मणशास्त्री लेले आदिकांस पार मार्गे टाकलें यांत शंकाच नाहीं.

परंतु या कशांतहि नारायणपंडितानंतरचा प्रस्तारविचार नाहीं. तो फक्त आ. बा. लिमये यांच्या (१९४९, १९५१, १९५४) तीन पुस्तकांत मिळतो. या पुस्तकांचा विशेष हा कीं त्यांत [पाश्चिमात्यांनीं वाढविलेले] बीजगणिताचे नियम प्रस्तारकल्पनेस लावून दाखविले आहेत. खरोखरच हीं छोटीं पुस्तकें फार मोठीं आहेत. परंतु कांहीं छंदःशास्त्र, कांहीं बीजगणित, कांहीं संस्कृत, हें आधींच माहीत असल्याशिवाय तीं समजणें फार कठिण आहे. शिवाय त्यांतील मांडणीला एक नेमकी 'ओळ' नाहीं व भाषा इतकी दुर्बोध कीं जवळजवळ सांकेतिकच म्हणावी अशी आहे, याचें दुःख होतें.

मराठींत छंदविचार एवढा असूनहि संगीतोपयोगी निष्पन्न त्यांत लाविलेले फारसे दिसत नाहींत. संगीतांतील 'लघूपाय' फार वेगळे होतात हें या पुस्तकांत जागजागीं दिसून येईल. संगीतानुसारी प्रस्तारविचार निदान मराठींतरी याच पुस्तकांत प्रथम आला असें नम्रपणें वाटतें, चुकभूल द्यावी ध्यावी.

११.४ प्रस्तारविचार व्यवहारोपयोगी कसा व किती याचीं किती म्हणून उदाहरणें द्यावीं ? आपणांजवळ अमुक अमुक धान्यें, मसाले, भाज्या वगैरे आहेत, तेव्हां एका वेळच्या जेवणाचा 'वेत' काय काय वेगवेगळ्या प्रकारांचा असू शकेल हा प्रस्तारामध्यें येणाराच भाग आहे ! याहून 'वरचें' उदाहरण द्यावयाचें तर 'ऑर्गॅनिक् केमिस्ट्री' मध्यें नानातऱ्हेचे रासायनिक संयुक्त पदार्थ बनवितात, त्यांचीं सूत्रें काय असूं शकतील हें प्रस्तारानें सांगतां आलें असतें. [त्यासाठीं तरी पाश्चिमात्यांनीं प्रस्तारविचार वाढवावयास हवा होता, पार्थिशन थियरी, -जिच्यांत श्रीनिवास रामानुजन् यांनीं मोठें कार्य केलें, -मॅट्रिक्स, अँनॅलिसिस वगैरे तयार साहित्य असल्यामुळें त्यांना हा विचार सहज वाढवितां आला असता. पण तें राहून गेलें; आतां डिजिटल् कॉम्प्यूटर् हें यंत्र व त्यांतील प्रोग्राम्स् तंत्र उपलब्ध झाल्यामुळें त्या विचाराचें महत्त्वच गेलें].

११.५ पाटीगणित म्हणजे लीलावती, भास्कराचार्यांच्या सिद्धान्तशिरोमणि या ग्रंथाचा पहिला खंड. परंतु 'लीलावती' पेक्षां पाटीगणित हा शब्द अधिक अन्वयार्थ आहे

म्हणून, आणि केवळ भास्कराचार्यांचे श्लोकच नव्हेत तर त्यांतील एकूण विषय हा अभिप्राय येथे आहे म्हणून 'पाटीगणित' म्हटलें. तें नांव भास्कराचार्यांनीच दिलेलें आहे.

११. ६ येथें लयांणें बदलतात, मात्रा वाढत नाहींत.

११. ७ मात्रा वाढतात, अर्धें आवर्तनच वाढतें.

११. ८ $२^{\circ} = १$, किंवा कोणताहि अंक—'या'—चेतल्यास १ हा आंकडा या^० असा लिहितां येतो. याचें स्पष्टीकरण येथें देणें सोपें नव्हे व आवश्यकहि नव्हे, म्हणून या^० ही १ हा आंकडा लिहिण्याची एक रीतच जणू आहे असें सुचविलें. तें गणितदृष्ट्याहि फारसें चूक नव्हे. शिवाय असे घातांक लिहिण्याची ही पद्धति मूळची भारतीय नव्हेच.

११. ९ ज्या ज्या वेगवेगळ्या 'वस्तू'चा प्रस्तार करावयाचा ती ती वस्तु ही एकेक घटक. अशा जितक्या वस्तु एकूण उपलब्ध असतील ती सर्व 'घटकसंख्या'. एकेका वेळीं म्हणजे एकेका 'उचली' त जेवढ्या घटकांस ठेवावयाचें असेल तेवढें तें 'अवयवमान'; व ती ती प्रत्येक 'उचल' करून तिची इष्ट रचना केल्यावर जें रूप होतें तो एकूण प्रस्ताराचा एकेक 'अवयव' (अथवा 'भेद'). अशी परिभाषा.

११. १० हा प्रस्तार काय रचनेचा आहे तें स्पष्ट होण्यासाठीं चौकोन दाखविले आहेत. प्रत्येक शक्ति कोणकोणते घटक (भेदांकांनुसार) ओळीनें कसे आले व त्यांची पुन्हांपुन्हां आवृत्ति कशीकशी झाली हें दाखविण्याचा हेतु आहे.

११. ११ ना आणि गा यांचा परस्पर पट्टजमभ्युपभाव (उलट क्रमानें षड्ज-मंदपंचम भाव) आहे, व ना आणि रा यांचा परस्पर जो भाव आहे त्याला प्रस्तुत लेखकांनीं साधारण-भाव असें इतरत्र म्हटलें आहे. [अथवा ना, गा चें परस्परप्रमाण पॅक्क्ट कोर्थचें, व ना, रा चें परस्पर प्रमाण अन्तेम्पई मायुन् यईचें आहे], परंतु हें असेंच असणें जास्त रंजक आहे असा दावा करण्याची लेखकांची इच्छा नाहीं, कारण 'सा रा गा' हेंच यमनमध्ये हवें असा आग्रह धरिणारे लोकहि आहेत. म्हणून शुष्कवाद टाळण्यासाठीं 'असें मानितात' अशी शब्दरचना मुद्दाम केली.

११. १२ रीतीनें वदन्त करणारे हल्लीं 'डागरबंधु' बगैरे आहेत, पण ती बहुतांशी वदन्तपढन्तच आहे. हिराबाईची कांहीं वदन्त चांगली आहे. इतरहि कोणी असतील, पण आतां थोडेच. वदन्त न करितां तिचा भास निर्माण करणारे मात्र बरेच सांगातां येतील.

११. १३ येथें 'किंता'चा $\frac{३}{३} + \frac{३}{३} + \frac{३}{३} = १$ मात्रेचा हमखास उच्चार हवा.

११. १४ हें अडाणा नांवाच्या रागांतील गाणें परवांपरवांपर्यंत लोकप्रिय होतें व त्याचा अर्थ न समजल्यामुलें कोणीकोणी तें अकांडतांडवयुक्तहि म्हणत—कारण १) अडाणा हा राग वीररसपोषक आहे, आणि २) वीररस म्हणजे पुरुषांसच केवळ शोभणारा आणि ३) आक्रमण-मारामारी-युद्ध अशा संदर्भांचा, अशा विचित्र समजुतीहि आहेत. पण त्यांतील हा 'उठाव', जरी गु० बागलकोटकर, मास्तर कृष्णा, जहानबाई, जोहराबाई बगैरेंचा होता, तरी सामान्यतः त्याचें ग्रहण कोणी केलेलें दिसत नाहीं.

११. १५ हे खमाज नांवाच्या रागांतील विरहगीत-विरहन, मराठी विराणी-आहे. याची पूर्वी एक तक्कडी होती, ती प्यारासाहेब अथवा अच्छनबाई किंवा कालीजान यांपैकी कोणाची तरी असावी. स्मरण नाही.

११. १६ अशा तऱ्हेचे प्रयोग हल्लीं प्रत्यहीं ऐकूं येतात. पूर्वी मान्य नसलेली हल्लीं लोकांस कदाचित् आवडूं शकणारी एक तऱ्हा, या दृष्टिनें त्यांकडे पहावें. ('आक्रमक गायकी' हा शब्द या संदर्भात कोणी वापरूं लागले आहेत. आक्रमण कोणाचें, कोणावर किंवा कशावर व काय म्हणून ? हे मात्र स्पष्ट नाही). पूर्वी हा एक विनोद समजला जाई; जसें 'गांवाबाहेर । एकू होतिमोठीविडीर । तीमधें काऽळ । पाणी ।'.....

× × × ×
' ऐशी काव्ये कराया । इकडुन् तिकडुन् आणलेली । बुद्धि दे चक्रपाणी ।'
× × × × ×

नाटकांतील उदाहरणें :— ' ह्याला । कमलमाला । अनल झाला । तोतिजकरि ।'
× × × × × ×

' पर्वत्पाशदैवें । ज्यांच्या । गुळालागूला ।'
× × ×

११. १७ 'सुरांचा लगाव' हा जुना शब्दप्रयोग अजून कोणी वापरितात, व त्यांत ' ठोस ' स्वर लावणें हा अर्थ अभिप्रेत आहे असें समजतात ! ' लागदाट अरु उरुपतिरुप- कर, धुरुधुरुपदके गावन कीनो ' असें एक हिंदोल नांवाच्या रागांतील जुनें गाणें आहे, त्यात लागदाट हा शब्द पहिलाच आहे. उरुप, तिरुप हे अपभ्रंश आहेत.

११. १८ ओंकारनाथ यांच्या ' ननदिया, कैसी नीर अरु ? ' या तिलग नांवाच्या रागामधील गाण्याच्या तक्कडींत असे ' ननदियांचे प्रकार ' बरेच सांपडतील. आज- कालचे कुमार गंधर्व यांचीहि ही हातोटी उत्तम आहे आणि त्यांचें लयतालावर उत्तम प्रभुत्व आहे; परंतु त्यांच्या तऱ्हेवाईक गायन व उच्चारपद्धतिमुळे त्यांचा हा (व असा इतर) गुणराशि लोकांस ग्रहण झालेला आढळत नाही.

११. १९ असे बोल काढणें अलादिया-परंपरेचें वैशिष्ट्यच आहे.

११. २० बोलवांट ही केवळ तबल्यांतच होऊ शकते (आणि त्यांतहि तबल्याच्या मेरठ-अज्राडा या गांवांत पुढें आलेल्या ' अज्राडा ' शैलींतच) असा एक समज आहे, तो चुकीचा आहे. ती वर्णोच्चारांतहि असते, व स्वरांमध्येहि असूं शकते. कृमरा नांवाचा ठेका जलदल्यांत ॥ धीं । ऽ धा । त्रक । धीं)(धागे । त्रक । धीं)(... असा वाजवितात, त्यांत धीं, ऽ धात्रक यांत बोलवांट आहे व तिला धरून त्या शब्दास लावलेल्या ठराविक त्या त्या स्वरांची सुदां बरीच बोलवांट आहे. (अधिक स्वर घेऊन केलेले प्रकार सोडूनहि).

११. २१ नाट्यशास्त्रांत प्रस्तार दिलेले नाहीत. २८ व्या आतोद्यविधि-अध्यायांत '...तानाश्रतुरशीति ।...तत्रैकानपंचाशत्...' इत्यादि मजकूर आहे, व ३२ व्या जाति-विधानभागांत '...छन्दोवृत्तनिर्द्शनम् । स्थानप्रमाणसंज्ञाभिर्दिता मे निबोधत ॥' असें आहे. त्यावरून नाट्यशास्त्रकर्त्यांस प्रस्तार माहीत होते हे स्पष्टच आहे; पण त्यांचें विवरण नाही.

(नाट्यशास्त्र व पिंगलसूत्रे यांचा काल फारशा फरकाचा नाही असे मानिले). दत्तिलम् मध्ये ' हन्यादन्तरायेणन पूर्वा यस्य क्रमोत्क्रमात् ' वगैरे नियम आहेत. तसेच संगीतसमय-सारांत आहेत. हेच नियम, बृहदेशीमध्ये ' इदानीं गुणनोपायं कथयति...' असे सांगून, दत्तिलाचें नांव घेऊन, दिले आहेत आणि १७० व्या श्लोकानंतर तर वर्णालंकारांचे प्रस्तार ' तत्र प्रस्तारो यथा- ' अशा मयल्याने देऊन पुढे जातींमधील स्वरप्रस्तारहि सांगितले आहेत. अभिनवभारतीमध्ये, ३५, ४६ च्या टीकेत, नष्टोद्दिष्टानार्थश्लोकाः तत्र पूर्व-मुद्दिष्टम् ' मूलक्रमान्तस्थानं यत्पूर्वेण तदपेक्षया...' इत्यादि श्लोक उदाहृत केले आहेत व ' ते चेह न दर्शिता इति सर्वं गर्भीकृत्य मुनिः साधारणं वचनमाह । ' अशी भरतमुनींची संपादणी केली आहे. त्यावरून, भरतमुनीस प्रस्तारगणित माहीत होतें इतकेंच नव्हे तर खंडमेरु पद्धतिने खडे हालवून हिरोव करण्याची रीतिहि माहीत होती असे दाखविलें आहे. तें खरें असो वा नसो, ही रीति अभिनवगुप्ताच्या वेळीं प्रचारांत होती हें सत्य ठरतें. म्हणजे क्रिस्तीशक ८००-९०० च्या सुमारास खंडमेरु व त्यांतील 'लोष्टचालन' प्रचारांत होतें हें सिद्ध. तेव्हां प्रस्तारगणित हा विषय पूर्वीपासून छन्द या वेदांगांतील, त्याचा उपयोग संगीतकारांनीं केला व त्यानुसार मूर्च्छना-कूटताना-वर्णालंकार-जाति-प्रबन्ध इत्यादींचे प्रस्तार केले हें दिसतें. यापुढचा ग्रंथ निःशंकशाङ्गदेवकृत संगीतरत्नाकर (सुमारें १२००). त्यांत खंडमेरुची आकृति (मेरुरूपानें नव्हे तर पताकारूपानें) प्रथम दिसते हें खरें, परंतु तिच्यावद्दलचें श्रेय श्री. लिमये हे शाङ्गदेवास देतात तें वरील पुरावा पाहतां देतां येत नाही. तालाध्या-यांतील मात्राप्रस्तार मात्र शाङ्गदेवामध्येच प्रथम दिसतात, तसेच लघु-दुत-गुरु-प्लुत व संयोगमेरु हेहि दिसतात. तेव्हां हा भाग कदाचित् शाङ्गदेवसंशोधित असावा. ' मात्रा-मेरुरयं दुर्गः, सर्वेषामति दुर्गमः । मात्रालगक्रिया कापि नोक्ता सापीह वर्ण्यते । ' अशा प्रकारचे त्याचेहि (नारायणभट्टाप्रमाणें) शब्द आहेत. परंतु आधीची परंपरा पाहतां, आणि शाङ्गदेवाआधीं झालेलें भास्कराचार्यापर्यंतचें काम पाहता, मात्रामेरुनिर्मितिके श्रेयहि शाङ्गदेवास देतां येण्यासारखा निश्चित ठाम पुरावा नाही; ' असेल-नसेल ' एवढेंच ठरतें. शाङ्गदेवास त्याच्या वास्तविक योग्यतेहून अधिक श्रेष्ठ मानण्याचा प्रघात आहे; त्यानें कित्येक गोष्टी शोधिल्या अशा समजुती आहेत, पण त्यांचा प्रत्यय संगीतरत्नाकर साक्षेपानें वाचिल्यास येत नाही. जेथें जेथें शास्त्राचीं मूलतत्त्वे येतात तेथें रत्नाकराचा ' हेतुमत् विनिश्चय,' साधार सत्तर्कयुक्त विधिनिषेधपूर्वक निश्चित ठाम निर्णय नाही. (तसा अभिनवगुप्ताचा, दत्तिलाचा, रामामात्याचा, सोमनाथाचा, व वैकुण्ठध्वरीचा आहे. - श्रीमल्लस्यसंगीतकार चतुरपंडिताचा आहे पण हिंदुस्तानी संगीतपद्धतिचा कर्ता विष्णुशर्मा याचा नाही). मात्र प्रत्यक्ष क्रियेस साद्य-भूत असा हा सर्वसंप्राहक प्रचंड ' करण ' ग्रंथ आहे हें खरें. तोच प्रकार चतुरकळिनाथाचा आहे. त्याच्या आधीं सुमारें ५०-१०० वर्षे झालेल्या सिंहभूपालकृत संगीतसुधाकरटीका या रत्नाकराच्या विवरणांत जो सहजपणा, जो आत्मप्रत्यय आहे तो चतुरकळिनाथाच्या (सुमारें १४००) कलानिधिटीकेत नाही. जेथें पुराणोत्तरकालीन शब्दपांडित्य आहे तेथें शाङ्गदेव व कळिनाथ हे बहादुर आहेत, परंतु जेथें क्रिया समजावून सांगणें आवश्यक तेथें सिंहभूपालच साद्यकारी होतो. सिंहभूपाल हा स्वतः कवि, नाटककार, अलंकारशास्त्रज्ञ व

संगीतज्ञ होता याला पुरावा आहे. (पहा अब्बार आवृत्तिच्या रत्नाकराची प्रस्तावना, लेखक कुन्हनराज); शाङ्गदेव व कल्लिनाथ हे 'फायनान्स किंवा रेव्हेन्यू डिपार्टमेंट' मध्ये नौकर होते यापलीकडे दुसरा त्यांच्या अनुभवाचा पुरावा नाही, परंतु मौज अशी की सिंहभूपालाचें नांव फारसे कोणी घेत नाही ! शाङ्गदेवाच्या-खंडमेरु सोडून-इतर रीती क्लिष्ट आहेत, व सिंहभूपालाच्या साह्यानें मात्र त्यांचा उलगाडा चट्कन होतो एवढेंच. पुढें रामामात्य, सोमनाथ, दामोदर, संगीतमकरंदकार 'नारद', अहोबल, यांनीं प्रस्तारविचारांत कांहींहि भर टाकली नाही, वेंकटाध्वरीनें मात्र जे ७२ मेल सांगितले ते या पद्धतिच्या गणितानेंच. कारण ७२ हे संख्यान आहे. तात्पर्य, संगीताभ्यासकाला प्रस्ताराची माहिती हवी ती केवळ रत्नाकरावरून होणार नाही. प्रस्तुत पुस्तकाएवढा प्रस्तारविचार एकत्रित असा कोठेहि मिळणार नाही.

११. २२ पिंगलाचार्यांनीं सूचिमेरु सांगितलेला नसतां हि, त्यांच्या ८, ३४, ३५ या सूत्रांच्या अर्थाची ओढाताण करून हल्युधानें तो त्यांचाच आहे असें भासविलें अशी टीका आहे. ती खरी मानिली तर सूचिमेरु मांडण्याचें प्रथम श्रेय हल्युधाचेंच होतें.

११. २३ हाच खंडमेरु, 'पास्काय्चा त्रिकोण' म्हणून गणितांत प्रसिद्ध आहे.

११. २४ सुमेरुचा उपयोग रामजोशी यांनीं (?) छंदोमंजरींत केला आहे.

११. २५ उदाहरणार्थ संगीतरत्नाकार, प्रथमः स्वरगताभ्यासः—

'...अंकानेकादिसप्तान्तानूर्ध्वमूर्ध्व लिखेत्क्रमात् ॥ (६०) हते पूर्वेण पूर्वेण तेपु चांके परे परे... (६१) ॥ क्रमं न्यस्य स्वरः स्थाप्यः पूर्वः पूर्वः परादधः । स चेदुपरि, तत्पूर्वः पुरस्तूपरिवर्तिनः ॥ (६२) सप्ताद्येकान्तकोष्ठानां अधोऽधः सप्त पंक्तयः ॥ (६३)' इत्यादि. येथें एकादि...उर्ध्वमूर्ध्व, सचेदुपरि, सप्ताद्येकान्त...अधोऽधः यावरून ही पताकाच होते, मेरु नव्हे हें स्पष्ट आहे. भूर्जपत्रादिकांच्या पोथ्या सुमारे २० सेंटिमीटर तरी कर्मांतकमी लांब, परंतु सुमारे १०-१५ सेंटिमीटरच रुंद असतात, म्हणून खंडमेरु उभा लिहिला कीं काय अशी शंका प्रस्तुत लेखकास येते. कारण आकारानें लहान असे जे द्रुत-लघु-गुरु-प्लुत-व संयोगमेरु, त्यांची आकृति असावी तशी म्हणजे पाया मोठा व शृंग लहान अशी आहे; केवळ हाच खंडमेरु उलटा आहे, पण उलट्या खंडमेरुला मेरु हें नांव देणें योग्य नव्हे.

११. २६ गेल्या पिढीतील महान् गायिका अंजनीबाई मालपेकर यांची गायकी खंडमेरुची, असें सांगतात. ('मेरुखंडी'). परिचय असूनहि त्यांना, अथवा त्यांच्यापैकीं खादीमहसेन-पूर्वीचे, हल्लीं प्रसिद्ध असलेले नव्हेत-यांस प्रस्तुत लेखकानें ऐकिलें नाही. (नझीरखां-छज्जुखां यांस ऐकणें शक्यच नव्हतें कारण ते त्याआधींचे). परंतु अमान-अलीस ऐकिले आहे. त्यांच्यामध्यें खंडमेरु प्रकारची बढत होती खरें, पण पद्धत अधिक. प्रस्तुत लेखकाला तरी ती कंटाळवाणी वाटली. (त्यांचे अस्ताईअंतरे अर्थातच गोड वाटले). परंतु अंजनीबाईंची ख्याति ऐकतां, त्यांनीं कधीं कांहीं समजावितांनां म्हणून दाखविलें त्यावरून, आणि विशेषेंकरून गोविंदराव टेंबे यांनीं बाईंच्या स्वरमयतेचें जें आपल्या 'माशा संगीतव्यासंग' या पुस्तकांत वर्णन केलें आहे तें पाहतां, बाईंचें गाणें

कंठाळवाणें असूं शकणार नाही अशी खात्री वाटते, (ज्यांना खरोखरच 'रसिकप्रणी' ही पदवी सार्थ होईल अशी कांहीं थोडी माणसें प्रस्तुत लेखकानें पाहिली, त्यांपैकी गोविंदराव टेंबे हे आहेत; त्यांचें हें मत लेखक ग्राह्य मानितो).

नासिकहीन, रहीमुदीन व त्यांचे वंशज हल्लींचे 'डागरबंदु' यांची बढन्तपढन्त लोकांसमोर आहेत, ती आवडेल त्याला आवडो. फैयाझखां, वझेबुवा यांचें गाणें तवियतीनं ज्यांनीं ऐकिलें असेल त्यांना विशुद्ध बढन्तपढन्त दिसली असेलच. त्यांच्या [विशेषतः वझेबुवांच्या] तबकड्यांवरून त्यांच्या गाण्याची कांहींहि कल्पना येणार नाही. भरीला वझेबुवांचा दमाखोळा; त्यामुलें त्यांचें 'गाणें' असं खरोखरच काय याचें ग्रहण कित्येकांनीं केलेलें दिसत नाही-त्यांच्या शिष्यांनीं त्यांचे अवगुण मात्र उचलले. उलट जे त्यांचे शिष्य नाहीत त्या कुमार गंधर्वांवर बुवांच्या लयांगाची उत्तम छाप आहे. हें विधान बहुतेकांस पटणार नाही, परंतु फार विचारानें व जबाबदारीनं केलें आहे. फैयाझखांच्या नशिबी तेंच. 'हंSS' करून, रेंकून, म्हशीसारखा आवाज काढून, 'तेंनंनंनंनंनं थोSSम्' म्हणून समेवर येणें, म्हणजे फैयाझखांचें गाणें नव्हे! पण तशीच हल्लीं भावना आहे! (याबाबतींत विलायतहुसैनमात्र भाग्यवान्. फैयाझखांच्या खर्जांत एक भरदार आकर्षकता तरी होती, पण विलायतहुसैनचा आवाज कोठें चांगला होता? परंतु अनेक उत्तम गायिकांनां त्यांनीं चांगलें तयार केलें. याला मूळ कारण लयांगाची फैयाझखांच्याहून अधिक उत्तम समज एवढेंच नव्हे, तर लयांगें नीट उलगडून दाखविण्याची हातोटी. तात्पर्य, 'विलायतहुसैनचें गाणें' म्हणजे त्यांचें रेंकणें नव्हे तर त्यांतील शब्दार्थस्वरालंकारवर्ण आणि लयांग.) 'अमक्याचें गाणें' म्हणजे त्याची गायकी-नायकी. त्याचे व्यक्तिगत दोष नव्हेत.

परंतु वझेबुवा, फैयाझखां वगैरेचा खंडमेरुपद्धतिनं सर्व बढन्त म्हणावयासच हवी असा कटाक्ष नाही, म्हणून ते "मेरखंडी" नव्हेत.

११. २७ 'क्ष' या आंकड्यापासून (क्ष-१), (क्ष-२), (क्ष-३).....असे एकैक कमी करून शेवटीं १ येईपर्यंत आंकडे तयार केले व त्यांचा गुणाकार केला तर क्ष (क्ष-१) (क्ष-२).....(क्ष-[क्ष-१]) असें होईल, तें थोडक्यांत लिहिण्याची पद्धत 'क्ष!' अथवा '|क्ष' अशी आहे. याला इंग्रजींत 'फॅक्टोरियल् क्ष' म्हणतात.

११. २८ तबला शिकणाऱ्या कित्येक विद्यार्थ्यांच्या तोंडीं 'मला १० पलटे येतात, मला १५ पलटे शिकविले' वगैरे भाषा येते. 'आमच्या घराण्यांत एकैका कायद्याचे चोवीसचोवीस पलटे बांधलेले आहेत' अशीहि भाषा ऐकिली आहे. तिच्यांतील ग्राह्याग्राह्य येथें दिसेल. प्रस्तारविचारानें कोणत्याहि कायद्याचे संपूर्ण पलटे सहज सांगतां येतील. शिक्षकाकडून शिकावयाचें तें हें कीं मूळ बोल कोणते निवडले व कोणत्या धोरणानें, आणि त्यांचे पलटे करण्याची रीति काय (जी येथें लिहिली ती किंवा दुसरी). आणि सर्वांत मुख्य शिक्षण हें कीं तेते पलटे रीतसर, सुस्पष्ट, तंतोतंत लयांगबद्ध व आकर्षक पद्धतिनं कसे वाजवावयाचे. हें सांगेल, करून घेईल, तोच खरा उस्ताद, आणि जो हें श्रद्धेनं, निरलसतेनं, मेहनतीनं शिकून घेईल तोच खरा शागीर्द. वाडपर दोषांच्या अंगचे उपजत-गुण वगैरे जो भेद असेल तो प्रत्येकाच्या भाग्यानुसार.

११. २९ मेल या शब्दाच्या येथील व्याख्येनुसार एकच घटक अनेक वेळांहि घेता येतो. धनसागरा या भैरवीच्या दुनीच्या तानेचा मेलप्रस्तार होईलच. मात्र तेथे 'गग' ही जोडी अनेकवेळां फुटेल व ती दुनीची तान रहाणार नाही; प्रत्येक भेदांत ग दोनदां येईल एवढेंच. उदाहरणार्थ, दुसरा भेद न ध सा ग गर सा, व तिसरा भेद न सा ध ग गर सा होईल, खरा पण चौथा भेद ध सा ग न गर सा हा होईल. ही तान दुनीची नव्हे. टप्प्यांत ही तान येऊं शकेल. अशा प्रकारांचा उत्कृष्ट प्रत्यय गुलामलींच्या गाण्यांत येई; अशा मेलप्रस्तारांतील सुबक प्रकार निवडून ते एकामागून एक सफाईने व चपळाईने मांडीत. ही 'गुलामलीची' गायकी ! केवळ गळ्याची भिंगरी फिरविणें नव्हे. तानरसखांचे पुत्र उमरावखां यांच्या तानांतून तान उपज वेई ती अशा मेलप्रस्तारांनेच. अशी तानउपज भास्करबुवांची असावीसें, त्यांच्या बागलकोटकर-काळे-पुरोहित (गणपतराव)-पूर्वींचे मास्तर कृष्णराव वगैरे शिष्यांच्या कांहीं प्रकारांवरून वाटतें, आणि लहानपणांतील लेखकाची बुयांची आठवण तसेंच सुचविते. राजबलींच्या गाण्यांत व अब्दुलकरीमखांच्या तासण्यांतील तबकड्यांत हा प्रकार सांपडतो.

(पूर्वीच्या ग्रंथांतील रागसप्तके अमुक 'मेल'चीं असें वर्णन आहे, व वैकटा-ध्वरीनें ७२ मेलानें चक्र बनविलें आहे, त्याचा एकतर बरील प्रकाराचा विचार होईल, अथवा तेथें 'मेल' याचा अर्थ अमुक एक चढत्या सुरांची श्रेणी एवढाच होईल).

११. ३० लोष्ट शब्दाचा अर्थ, चतुरकळिनाथ व सिंहभूपाल यांची वचनें उद्धृत करून, मुहाम देण्याचें कारण असें कीं कोटेंकोटें कांहीं विचित्र समजुती आदळतात. उदाहरणार्थ, अहोचलाच्या संगीतपारिजाताचें 'शुद्ध' हिंदीकरण कोणी संगीतकलाकोविद पं. कलिंदजी यांनीं केलेलें, 'संगीत' कार्यालय हाथरस या मान्यवर संस्थेनें १९४१ सालीं प्रसिद्ध केलें आहे. प्रकाशकांनीं कलिंदजींची भरपूर प्रशस्तिहि लापलेली आहे. त्यांतील केलेला अर्थ पहा: 'शून्येषु लोष्टकान्दत्वा .ततो लोष्टस्य चालनम् ॥' २१२—'ऊपरके शून्य खानोंमें लोष्टकों (स्वरचिह्नां) को देकर... फिर स्वरका संचालन करना चाहिये ।' [ततः = फिर]... 'कोष्टे लोष्टकमाक्षिपेत् ॥' २१३—'कोष्टकमें लोष्टक (ज्ञातव्य स्वर) लिखना चाहिये ।' 'लोष्टचालनमन्त्यात् स्यात्... ॥' २१४—'अन्तके स्वरसे लोष्ट का चालन होता है... ॥' '.....लोष्टक्रान्तांकमेलने.....' ॥ २१५—'लोष्टसे धिरे अंगके मिलानेमें.....' '.....लोष्टसंख्यान्त्यो लोष्टस्थानं स्वरस्यच ॥' २१८—'लोष्टसंख्याका अन्तिम लोष्टका स्थानका स्वर होता है ।' यांत लोष्टक (लोष्टक नव्हेच) म्हणजे स्वरचिह्न असें म्हटलें आहे, आणि शेवटीं समजावून काय सांगितलें हेंच कळत नाही. शब्दाला शब्द फक्त ठेविला आहे.

११. ३१ प्राचीन काळापासून, कांहीं वस्तू कांहीं नियमांनुसार मागेंपुढें सरकावून अंकगणिताचे हिशेब करण्याचीं साधनें अस्तित्वांत आहेत. आज घटकेला जपानमध्ये 'सोरोबान्' नांवाचें असें साधन आहे, त्यांत तारेनें ओंविलेले लांकूड वगैरेंचे चपटे मणी असतात, (या वस्तूला इंग्रजींत 'अबॅकस्' म्हणतात.) हें साधन सर्रास वापरांत आहे,

व एका प्रयोगांत एका कुशल जपानी बँक-कारकुनानें, अमेरिकन फौजेतील एका कुशल यंत्रशाला त्याच्या कॉम्प्यूटर-सह, केवळ सोरोबान् वापरून मागें टाकलें असा अधिकृत दाखला आहे. हें लिहिण्याचें कारण एवढेंच कीं ही लोष्टचालनविद्या “प्राथमिक अवस्थेतील मानवाची,” अढाण्यांची, असें कोणी मानूं नये. डिजिटल कॉम्प्यूटर सुद्धां तत्त्वतः लोष्ट-चालन-तत्त्वाचाच आहे !

११. ३२ अशा प्रकारच्या संख्यानांचे नियम, भाषेंत सांगण्यास क्लिष्ट म्हणून दिले नाहीत. बीजगणितानें देतां येतील, पण त्यांचा सर्वास उपयोग होणार नाही.

११. ३३ हा श्रपतालाचा साधा ठेका. ‘पार करो, अरज सुनो’ हें धनाश्री रागांतील सुप्रसिद्ध गाणें, हल्लीं कोणी पूर्वी, कोणी पूर्वाकल्याण, कोणी पूर्वाधनाश्री अशा रागांत म्हणतात. ‘प्रेमसेवा शरण’ हें मानापमान नाटकांतील भीमपलास रागांतील गाणें, हल्लीं मिश्ररागांत गातात. (कोणी तो मुलतानी म्हणतात, पण त्या मुलतानीचें स्वरूप शुद्ध नाही).

११. ३४ स्वरांगतालांगप्रस्तारांची मांडणी करिण्यासाठीं प्रतिवेवर जे नानामेरू संगीतरत्नाकरांत दिलेले आहेत त्या द्रुतलघुगुरुप्लुतसंयोगमैरुनीं संख्यान काढितां येईल, परंतु प्रस्तार मांडितां येणार नाही. शिवाय ते मेरू कसे तयार केले व कसे वापरावे याबद्दलचे श्लोक अतिदुर्बोध आहेत. इतके कीं, सिंभूपाल व कळिनाथ या दोन्ही टीकाकारांनीं तसें लिहिलें आहे इतकेंच नव्हे तर जें काय स्पष्टीकरण देण्याचा प्रयत्न केला आहे त्यांत त्या दोघांमध्ये मतभेद आहे. तेव्हां आज त्या भागाचा उपयोग नाही. तो करावयाचा तर संस्कृतज्ञांनीं त्याचें संशोधन करावें. *

* ‘पार्टिशन थिअरी’ लावून सुटसुटीत सोप्या रीती तयार कराव्या, म्हणजे कोणासहि हवा तो, हव्या त्या घटकांचा, हव्या त्या नियमांनुसार प्रस्तार मांडितां येईल, अशी लेखकाची इच्छा होती. त्याचे एक सन्मित्र व नातेवाईक प्रो. ना. ह. फडके (‘लीलावती’ च्या नव्या आवृत्तिचे भाष्यकार) हे अलिप्त [प्युअर] गणितांत प्रत्युत्तन्नमति होते व त्यांनीं जागजागीं सर्वांत सोपी रीति शोधून काढण्याच्या कामीं सहकार्य देऊं केलें होतें. परंतु दुर्दैवानें ते अचानक मरण पावले. त्यानंतर लेखकानें आपला मार्ग बदलिला; कॉम्प्यूटरसारख्या यंत्रणेनेंच प्रस्तार तयार करावे आणि त्यांतील घा, धिन्, असे बोल अथवा सारंगम इत्यादि कोमलतीव्र स्वरनाद देणारे आकारादि अनुकरणनयुक्त ध्वनि प्रत्यक्ष लाउडस्पीकरद्वारां ऐकुं येतील अशी तजवीज करावी, असें त्यानें ठरविलें. त्याप्रमाणें स्वताचे चिरंजीव प्रकाश यांच्या मदतीनें, कोणतेहि दिलेले घटक, एका घटकाला $\frac{1}{4}$ सेकंद ते त्या घटकाला ४ मिनिटे एवढ्या ‘लाविलेल्या’ कालमानानुसार एकामागून एक असे वाजत राहून त्यांचे शक्य ते सर्व प्रस्तार-भेद क्रमानें ऐकुं येतील, त्यांतील एकादा पुन्हांपुन्हां ऐकावयाचा असेल तर तो सर्वच्या सर्व पुन्हां वाजेल अथवा त्यांतील कांहीं भाग कंटाळवाणा म्हणून गाळावयाचा असेल तर तो सर्वच्या सर्व नकोसा भाग अति त्वरेनें वाजून जाईल व पुढचा भाग मूळच्या ठरविलेल्या व ‘लाविलेल्या’ मात्राप्रमाणानें चालेल, अशी व्यवस्था असलेलें एक यंत्र डिझाइन केलें. [‘डिझाइन’ या शब्दांतील पूर्ण अर्थ व्यक्त करिणारा मराठी शब्द आढळत नाही. डिझाइन म्हणजे तपशील-

मापें-बनावट-मालमसाला इत्यादींसह, खर्चाचा-वेळेचा-यंत्राचा-कारागिरांचा अंदाजहि करून बनविलेला संपूर्ण आराखडा]. तूर्त त्यामध्ये एकूण आठ घटकांची योजना आहे. ते 'बोल' ठेवितां येतील अथवा स्वरनाद. स्वरनादांचें खर्जमध्यतारत्व हवें तसें करितां येईल व ते कोणतेहि हवे ते आठ अथवा आठांहून कमी घटक जुळवितां येतील. हें डिझाइन पूर्ण आहे तरी तूर्त कागदावरच आहे. जर पुढेंमागे योग आला तर तें बनवूं. त्याचा 'संगीताचें चलनशास्त्र' व्यक्तिनिरपेक्ष असें नियमबद्ध करण्यासाठीं फार उपयोग होईल; कदाचित नव्या रचनांच्या निर्मितिसाठीहि. आठांहून अधिक घटक घेण्याची तूर्ततरी आवश्यकता भासत नाहीं; व एक जरी घटक वाढविला तरी खर्च मुळाव्या तिप्पट होईल म्हणून सध्यां सोईचेंहि नाहीं.

हा उल्लेख करण्याचा हेतु एवढाच कीं जर कोणा वाचकाला हौस असली आणि वेळ-श्रम-पैसा खर्च करण्याची त्याची तयारी असली, तर वरील वर्णनावरून एकादा 'सॉलिड स्टेट् स्विचिंग् सार्किट्' चें ज्ञान असलेला यंत्रज्ञ हाताशीं धरून त्यालाहि हें यंत्र बनवितां येईल.

१२. विष्कंभक

सुरुवातीपासून आतांपर्यंत आपण जो प्रवास केला, त्यांत नाना विषय-नाना मुद्दे येऊन गेले. त्यांमध्ये तपशीलाचा भागही होता आणि नाना विषयांतरेही झाली व मुद्दाम केली गेली. हा 'प्रवास' म्हणून जो म्हटला, तो अनेक तऱ्हांनीं करितां आला असता, परंतु आजचा विचार-प्रघात हा प्राचीन परंपरेंतूनच आलेला आहे. हे ठळकपणें दिसावें म्हणून तालासंबंधीचा जो प्रसिद्ध श्लोक, त्याच्याच अनुरोधानें मांडणी केली, तो श्लोक असा :

‘कालो मार्गः क्रियांऽगणि ग्रहो जातिः कला लयाः ।

यतिः प्रस्तारकश्चेति तालप्राणा दश स्मृताः ॥’

यांत जे दहा तालप्राण सांगितले आहेत, त्या प्रत्येकाचा विचार करीत करीत आपण पुढें गेलों, मात्र श्लोकांतल्या क्रम बदलला, शिवाय आजचा प्रघात पाहणें हें मुख्य कर्तव्य असल्यामुळें, या दहा प्राणांशिवाय खंड, 'सम,' 'आवर्तन' यांचाहि आपणांस परामर्श घ्यावा लागला. आतांपर्यंत हे दहा 'तालप्राण' तर पाहून झाले, पण तेवढ्यानें होत नाही. अजून क्रियावृद्ध, क्रियोपयोगी असा व्यावहारिक भाग बराच राहिला आहे, त्याविना आपला विचार अपूर्णच केवळ नव्हे तर भाकडहि ठरेल, अर्ध्या वाटेवर आपण आलों असें झालें, तेव्हां जरा विसांवा घेऊन, आतांपर्यंत जें कांहीं पाहिलें त्याचा आढावा घेऊन, त्यामधील सूत्र अस्पष्ट झालें असल्यास तें नीट तपासून, विषयांतरे कां केली व त्यांनीं विषयाच्या दृष्टिनें काय साधिलें हें पाहून, आपला सध्यांचा मुक्काम पक्का करणें हें युक्त होईल. त्यामुळें आपले विचार उजळतील आणि पुढचा मार्गहि सोपा होईल. 'विवरिलेंचि विवरावें.'

या आढाव्यामध्ये आणखीहि एक फायदा होईल. आतांपर्यंतच्या विवेचनांत जी असंगति-विसंगति राहिली असेल ती उघड होईल, तिच्या परिहाराचा मार्ग दिसेल; आणि जी त्रुटि उरली असेल तिची भरपाई करितां येईल.

आणि पुढचा पुस्तकभाग कशा क्रमानें, कशासाठीं येणार याचीहि कल्पना घेतां येईल.

म्हणून या मध्यंतर-भागाला 'विष्कंभक' असें नांव दिलें. 'विष्कंभ' किंवा 'विष्कंभक' या नाट्यशास्त्रांतील शब्दाची साहित्यदर्पणामधील एक व्याख्या अशी आहे—'वृत्तवर्तिष्यमाणानां कथांशानां निदर्शकः'—हा पुस्तकाच्या शेवटचा 'उपसंहार' नव्हे तर पूर्वार्ध-उत्तरार्धामधील 'यतिखंड,' हें लक्षांत घ्यावें.

'उपसंहार' हा शेवटीं येईल व त्यामध्ये उत्तरार्ध धरून एकूण पुस्तकाचें सिंहावलोकन करून साकत्यरूपाचे विचार प्रकट होतील. प्रस्तुत भागामध्ये आतांपर्यंतचा आढावा घेणें, अवश्य असलेलें पण उरलेलें स्पष्टीकरण करणें, आणि आतांपर्यंतच्या भागांतील जो विषयविचार मुद्दाम बाजूला ठेविला होता त्याची भरपाई करणें, एवढेंच काम करावयाचें आहे.

या विषयावरील इतर ग्रंथांमधील किंवा लिखाणांमधील भूमिका आणि पद्धति, व प्रस्तुत लेखकाची भूमिका व पद्धति, यांमध्ये बराच फरक आहे. त्यामुळे प्रस्तुत लिखाण अनेकांना गोष्टांत टाकणारे किंवा चुकीचेहि वाटण्याचा संभव आहे. म्हणून लेखकाने स्वतःची भूमिका जागजागी स्पष्ट केली; आणि तिच्या पुष्ट्यर्थ, चालत आलेल्या पद्धतिवर नाइलाजाने टीकाहि केली. त्या भूमिकेचे थोडक्यांत स्वरूप असे :

आपल्या संगीतग्रंथांचे वर्गीकरण, क्रिस्तीशक सुमारे १९१० च्या आधीचे व नंतरचे असे दोन वर्गांमध्ये केले तर असे आढळते की १९१० च्या नंतरचे ग्रंथ व लिखाण हे हळूहळू वेगळ्या बळणावर नेले आहे, आणि सुमारे १९३० नंतरचे व विशेषतः १९५० नंतरचे तर फारच वेगळे झाले आहे. आपली प्राचीन शिक्षणपद्धति क्रिस्तीशक १८३५ मधील 'मेकोले मिनिटू' अनुसार बदलली गेली, व इंग्रजी शाळांतील धर्तीवर येथे शिक्षण सुरू झाले. तरीसुद्धा आधी-आधीच्या पिढ्यांनी जुन्या परंपरेचा कांहीं वारसा ठेविला होता. हल्ली तो जवळजवळ नष्ट झाला आहे. नव्या शिक्षणपद्धतिमध्ये जो चांगला भाग होता, त्यामध्ये आधुनिक वैज्ञानिक तर्कविचार-दृष्टि, ऐतिहासिक संगतिचे अवधान, आणि बाहेरच्या जगाची दखल हे गुणविशेष होते. अमुक शास्त्राचे शिक्षण हा मुद्दा येथे गौण आहे. परंपरा राखून जर हे गुणविशेष आत्मसात करितां आले असते तर उत्तम झाले असते. पण परंपरेकडे दुर्लक्ष झाले, क्वचित् तर परंपरेचा अधिष्ठेपच होऊ लागला. केव्हाकेव्हा परंपरा माहीत करून न घेतां आपले स्वतःचेच तर्क परंपरेच्या नांवावर खपविले जाऊ लागले. उलट, नव्या शिक्षणपद्धतिचे जे गुण अंगीं मिनावे ते तर बहुसंख्यांच्या गांवींही राहिले नाहीत. वैज्ञानिक तर्कविचारपद्धति ही केवळ त्याच्या शास्त्रविषयापुरतीच राहिली, तिचा आयुष्यांत क्षणोक्षणी उपयोग करावा ही जाणीव नाही. ऐतिहासिक संगति आणि बाह्य जगाचे अवधान हे फक्त व्यापार, राजकारण, वाङ्मय, नाटक, इत्यादींमध्येच राहिले, आणि तेहि फक्त इंग्लंड व (हल्ली अधिक प्रमाणांत) अमेरिकेतील इंग्रजीभाषिक देशांपुरतेच. भाषा ही मनुष्याला मिळालेली एक लाखमोलाची देणगी खरी, परंतु भाषेतील शब्दांचा, वाक्यांचा फुलोरा फुलविण्याकडे प्रवृत्ति वाढली, भाषाशास्त्र म्हणून जे कांहीं आहे त्याचासुद्धा अभ्यास दुर्लक्षित गेला. परिणामी 'शब्दसृष्टिचे ईश्वर' हेच विचारवेत आणि सामाजिक-राजकीय पुढारी बनले व त्यांचीं मते, त्यांचीं विधाने, प्रसिद्ध होऊन लोकमान्य ठरू लागलीं. या परिस्थितीचीच जी आर्थिक-सामाजिक वाजू तिच्यामध्ये दिसते की परंपरेचे गायन-वादन हेहि आतां नष्टप्राय होत आले आहे; त्याच्या जागी जे येत आहे किंवा आले आहे ते बहुतांशी त्या जुन्यामध्ये सुधारणा-फेरबदल होऊन आलेले नाही, तर नवशिक्षितांनी 'परंपरा अशी अशी असेल' अशा प्रकारची स्वतःच्याच कल्पनेने मूर्ति निर्माण करून त्या कल्पित परंपरेनुसार केलेला बर्ताव आहे, आणि तशा वर्तावाला आधारभूत माचून संगीतचिकित्सा आतां होऊ लागली आहे.

या 'नव्या' संगीतचिकित्सेमध्ये दोन प्रकार आहेत. एक केवळ क्रियानुसारी. त्यांतील 'क्रिया' ही बर उल्लेखिलेल्या आधुनिक स्वकल्पित स्वरूपाचीच असते, व त्यांतील तंत्रपरिभाषा हीहि कशीतरी केव्हांतरी ठरविलेली अशीच दिसते. दुसरा प्रकार 'तत्त्वशोधक' म्हणविणारांचा. त्यामध्ये क्रिया ही गौण केलेली, कधीकधी तर वाजूलाच ठेविलेली, दिसते; आणि संगीताच्या आजूबाजूचे जे विचारक्षेत्र त्याला महत्त्व दिलेले आढळते, हे विचारक्षेत्र, मनुष्याचे मन-मानवी

समाज-भावना-चित्रकला-शिल्पकला-साहित्य इत्यादि विषयांच्या विचारांसंबंधीचं आहे. त्यांतील चिकित्सा ही अर्थातच पाश्चिमात्यना वाट पुसत केलेली, परंतु नीट पहातां दिसते की तीहि पाश्चिमात्य, म्हणजे केवळ इंग्रजी, पुस्तकांच्या वाचनांतून घेतलेली आहे, आणि स्वतःच्या मननचिंतनाचें विरजण लाविलेली बहुधा नाही. या मूळ पुस्तकांचा व त्यांच्या विषयांचा अभ्यास करू जातां तर असें आढळतं की त्यांपैकी अनेक पुस्तकें शुनाट मानिलेलीं अथवा दुय्यम दर्जाचीं ठरलेलीं आहेत; आणि त्या त्या विषयांमध्ये जो आतां पक्का ठरलेला म्हणून विचार आहे तो बहुधा आणि बहुतांशी काहीं वेगळेंच सांगतो ! आजचीं पाश्चिमात्य भाषा-मानस-समाज-वगैरे शास्त्रं हीं फार वेगळीं व फार सावध, तर्कशुद्ध आहेत; परंतु त्यांचा वासवारा आपल्या संगीतचिकित्सेत आढळत नाही ! कारण त्यांतील जे जे भारतीय विशेषज्ञ ते प्रसिद्ध लेखक नाहीत अथवा होऊं इच्छीत नाहीत. 'नव्या चिकित्सका' मध्ये आणखीहि एक विशेष कधीं आढळतो, तो म्हणजे पाश्चिमात्य भौतिक विज्ञानाचा आधार घेतल्या असें समजावयाचें व त्या विज्ञानाच्या आधारावर विधानें करावयाचीं. याबाबतीत तर आनंदच आहे. लोकांनां विज्ञानाचें आकर्षण असतें तें त्यांच्यामधून निघालेल्या 'चमत्कारां'मुळे. थोड्याशिवाय गाडी चालते, दूरचें ऐकूं येतें-दिसतें, मोठमोठे रोग थोड्या काळांत बरे होऊ शकतात, काळ्या डांबरांतून मोहक रंग निर्माण होतात, मुळाशीं बटाटे व फांद्यांवर रोमांचे अशीं झुडुपें घनतात, या चमत्कारांमुळे विज्ञानाला लोक मानितात. पण हें विज्ञान नव्हे त्या सर्वांमागची जी विचारपद्धति-क्रियापद्धति, तें विज्ञान, आणि त्याबद्दल आस्था नाही यांत नवल नाही. परंतु त्या विचारांमध्येहि कोणांकोणी कांहीं कल्पनाविलास केलेले आहेत, त्यांपैकी कांहीं ग्राह्य वाटले तरी ते अजून सिद्ध नाहीत, असे कल्पनाविलास स्थळ-काल-वस्तु-विश्वरचना यांजवळ असल्या-मुळे मुरळ पाडणारे आहेत, व म्हणून खरेखोटे न पहातां, सिद्धांत व कल्पना यांमधील भेद नजरेआड करून, या असिद्ध कल्पनांचे ठामपणं प्रसिद्ध केल्या जात आहेत व त्यांचा आधार-पुरावा घेतला जात आहे. पाश्चिमात्य संगीतकलाक्रियांबद्दलहि अपूर्ण, असंगत किंवा अग्राह्य विधानें केलीं जात आहेत व त्यांमागे कांहीं प्रत्यक्ष क्रियाभ्यास आहे असें दिसत नाही. आणि सर्वांत मौज की, या सर्व चिकित्सेमध्ये या देशांतीलच नानाप्रांतांचे नानाभाषांचें प्रगत-अप्रगत जें संगीत, त्याचा माव आढळ-उल्लेख होत नाही !

परंपरागत संगीतग्रंथांमध्ये सर्वांगीण चिकित्सा अशी फारशी आढळतच नाही ! नाट्य-शास्त्रम् व त्याबरोल अभिनवगुप्ताची 'अभिनवभारती' नामक टीका हा एकच-त्यांतील दोष व अपूर्णता हिशोबात धरूनहि-अपवाद म्हणतां येईल. क्रिस्तशक १००० नंतरचे कित्येक संस्कृत ग्रंथ उपलब्ध आहेत, त्यांमध्ये चिकित्सेच्या नांवाखाली भाकड भारुड, असिद्ध किंवा अग्राह्य विधानें, व अंधश्रद्धा यांचाच भरणा आढळतो, व एकूण मजकूरहि संख्यादृष्टिनें थोडकच आहे. येवढें मात्र मानावें लागतें की त्या काळीं व आधींहि ग्रंथलेखनाचे कष्ट फार थोडे लोक घेत, आणि जे घेत तेहि ताबडतोब प्रसिद्धि मिळावी म्हणून नव्हे तर लिहिणें अवश्य म्हणून. अर्थात् त्या ग्रंथांचें कालक्रमानुसार परीक्षण-मनन करणें प्राप्त होतें.

मात्र प्राचीन शिक्षणपरंपरा अमुक असे याचें स्मरण करून त्या दृष्टिनें अभ्यासास सुरुवात केली की एकदम प्रकाश दिसू लागतो. उच्चारशिक्षा, व्याकरण व शब्दार्थ हे विषय अगदीं मूल-

भूत असत; त्याशिवाय पुढे शिक्षण नाही. त्यांतच कांहीं तर्कविचारपद्धति येऊन जाई. ग्रंथ हे वाचिले जात नसत, तर 'म्हटले' जात, मुखपाठावर भिस्त असे. त्यामुळे अभ्यासाचा विस्तार फार जरी झाला नाही तरी जो होईल त्याला पक्केपणा असे. परिणामी, एका विषयांतील सिद्धांताचा भागा दुसऱ्या विषयांत आणणे हे सोंपे असे. 'वाद', चर्चा, पूर्वोत्तरपक्ष ही प्रचारांत असत व त्यामध्ये विद्यार्थी जरी भाग घेत नसला तरी तेथे हजर राहू शके. वादपद्धति ही ठरलेली होती व म्हणून शास्त्रीय तर्कपद्धतिमधील विचारांची पथ्ये विद्यार्थ्यांच्या अंगवळणी पडत. मूळ ग्रंथ केवळ सूत्रात्मक म्हणून छोटे, पाठ होण्यासारखे असत. त्यांचे स्पष्टीकरण भाष्ये-विद्वती-टीका या ग्रंथांनी केलेले असे व अशा ग्रंथांमध्ये मतपर्याय-मतभेदहि आढळत; कोणी अनेक भाष्यांचा अभ्यास करी तर कोणी एकच प्रमाण मानून त्याच्यामागे जाई. यांत पहिल्या प्रकाराला अधिक मान, हे उघडच आहे. नवी टीका करू नये असे मुलींच नव्हते, परंतु वादसंस्थेमुळे विशेष अभ्यासाने आत्म-विश्वास आलेला असलेलाच मनुष्य त्या भरीला पडे; कांहींतरी नवे हवे अथवा निदान मांडणी तरी नवी हवी, तरच टीका करावी, अशी रीति असे. विद्यार्थ्यांला प्रत्यक्ष शिक्षण देणारे ग्रंथ ते क्रियात्मक, प्रातिशास्त्र्ये-शिक्षा इत्यादि. छंद हा एक आवश्यक विषय असे व त्यामध्ये उच्चारशिक्षा, भाषांपरत्ये उच्चारभेद आणि कवितारचनेचे नियम (छंदनियम) ज्यांवर आधारित असणार त्या लयतालाचाहि अभ्यास होऊन जाई. त्यामध्ये निदान कांहीं आकडेमोडीचा तरी अभ्यास येऊन जाई, आणि छंद म्हणा की लयताल म्हणा, ज्याला हा विषय अधिक अभ्यासावयाचा असेल त्याला त्यांतील प्रस्तरगणित म्हणजे नाना अक्षरोच्चारांचे वेगवेगळे प्रकार सांगण्याचे गणितहि शिकावे लागे. (हे सर्व तांडी, हे लक्षांत घेण्यासारखे आहे).

संगीताचा जो विद्यार्थी, तो केवळ पोपट नसे तर वरील सर्व विषयांचा कांहीं थोडका तरी संस्कार घेऊन आलेला मनुष्य असे. तो संगीतशास्त्र जर शिकू इच्छित असेल तर या विषयांचा त्याला अभ्यासच करावा लागे, आणि त्याचे जे आचार्य व ग्रंथकार त्यांचे या विषयांवर कमीअधिक प्रमाणांत प्रभुत्व असावेच लागत असणार.

तात्पर्य, संगीताचे संस्कृत ग्रंथ या पायावर उभारिलेले आहेत हे कधीहि विसरून चालणार नाही ! आणि आपली संगीतपरंपरा त्यांतच शोधिली पाहिजे ! आधुनिक पाश्चिमात्य (इंग्रजी) संगीतचर्चेची पुस्तके, व विशेषतः आधुनिक पाश्चिमात्य संगीतक्रिया, यांचा या परंपरेचा भागा वृत्तवितानां उपयोग होणार नाही ! होईल तो आधुनिक पाश्चिमात्य शास्त्रीय भाषाविचाराचा, आधुनिक शास्त्रीय मानसविचाराचा, आणि त्याच्या बुद्धाशी असलेल्या आधुनिक शास्त्रीय तर्क-विचारपद्धतिचा म्हणजे विज्ञानपद्धतिचा. कारण या क्षेत्रांतले आधुनिक विचार हे पूर्वीच्या पाश्चिमात्य भारुडाहून फार फार वेगळे आहेत.

हे पाश्चिमात्य विचार आज अंगीकारिले पाहिजेत कारण ते अनुभवावर आणि प्रयोगांवर आधारिलेले आहेत. आणि दुसरे असे की या वावरीत आपल्याकडे अपूर्णता, चूटि आणि भ्रम हे तीनहि दोष कोठे कोठे आहेत. उदाहरणार्थ 'आरिस्टॉटलचे तर्कशास्त्र' म्हणून जे म्हणतात त्यांत कांहीं गुण कांहीं दोष आहेत, तर उलट आपल्या तर्कशास्त्रांतहि इतर कांहीं गुण कांहीं दोष आहेत, या दोहोंतील प्राद्याप्राद्य करावे, समन्वय करावा, तर तो विज्ञानपद्धतिमध्ये झालेल्याच

आहे. आपल्या पाणिनीय उच्चारशिक्षाविषय खरोखरच अनुलनीय आहे, परंतु तो एका मर्यादेपर्यंतच जातो; पण रोव्या पन्नासपेक वर्षांतील पाश्चिमात्य शास्त्रीय विचार अविक्रमगत आहे आणि त्याच्या परिणाम व्याकरणावरच नव्हे तर व्याकरणाच्या मूळ भूमिकेवर झाला आहे !! त्याच्या आधारे आपल्या छंदविचारहि प्राकृत (देशी) भारतांत अधिक आणि विरोधत्वाने लाविता येतो व त्यामुळे लयतालाचा, गीतप्रकाराचा, उगमाचा अधिक स्पष्ट होऊ शकतो. आधुनिक प्रायोगिक मानसनीमानिमुळे आपणांस शब्दभाकड आणि प्रत्यक्ष घटना यांतील तारतम्य करता येतं व संगीताच्या मनावर होणाऱ्या परिणामांबद्दलच आपले विचार मर्यादित झाले तरी स्पष्ट होतात. अर्थात् हे पाश्चिमात्य साहाय्य प्याष्याचे तर केवळ ईश्वरीतांतील खरे शास्त्रग्रंथाहि पुरे पडत नाहीत, तर इतर पाश्चिमात्य भाषांतील ग्रंथाहि पहावे लागतात. ग्रंथ म्हणजे त्यांतील विचार व त्यांवरील आपल्या क्रियायुक्त मननाभ्यास; छापील अक्षरं नव्हेत.

विज्ञानपद्धतिचें कवच बाधून व हीं पाश्चिमात्य शास्त्रं आपल्या पारंपारिक उच्चार-शिक्षा-तर्क-व्याकरण-गणित-छंद इत्यादि शास्त्रांच्या भरील घेऊन आपले ग्रंथ पाहू गेले, तर विचारांचा एक मौज शत्रु प्रथम आढळतो, तो म्हणजे अंधभक्ता, पूर्वजांवरून आदर हे पौरस्त्य संस्कृतिचें एक रामक मानिताने खरें, पण विचारक्षेत्रांत आंघळा आव उपयोगी नाही; आदर वेगळा व भोळाभाव वेगळा, पूर्वी लिहिले आहे, ते संपूर्णपणे शंभर टके खरेंच, असें मागूनच पुढेपुढे छिन्नाण झालेले दिसते. ते जुने छिन्नाण चुकीचें असं शक्य, निदान त्याबद्दल मतभेदास जागा असेल, अथवा चुकीचा पाठ असेल, किंवा अथे लाविण्यांत चूक झाली असेल, याचा काहींच विचार न करतां जे जुने आढळले त्याची उगाच केंविल्लाणी पण जोरातें तरकदारी केलेली आढळते, आणि जेवढी तरकदारी अधिक तेवढा वैचारिक गोंधळहि अधिक सांपडतो. हे निष्ठुरपणें कापून काढिले पाहिजे. दुसरा मौज शत्रु म्हणजे अभिदैव-अध्यात्म, आपली पारंपारिक पद्धति अशी की विचार मुळांत कसाहि केलेला असो, त्यांतून जो रोवटीं अर्क निघेल तो सिद्धांतरूपानें आधी सांगायचा; आणि मग खालीखाली येत रोजच्या व्यवहाराकडे यापयाचें, आपल्या विचारांच्या अर्कांचा जो अर्क, 'प्रतिज्ञांची प्रतिज्ञा,' तो वेदान्त-न्याय-सांख्य इत्यादि, त्यांत जगदुत्पत्ति, जगताचें मूल कारण, त्या मूलकारणाशीं आपल्या संबंध, इत्यादि पांडित्य येतें. त्यांतच एक पर्याय म्हणजे ईश्वरकल्पना, तिचा पोटापयाय म्हणून सगुण ईश्वर, त्याचीं प्रतीकें, आराधना, इत्यादि कल्पना, याचा परिणाम म्हणून योग, आयुर्वेद, नीति इत्यादि रोजच्या उपयोगी व्यावहारिक विषयांतहि हीं मते मोठ्या धंदने पुन्हांपुन्ही घातली जातात. आणि संगीतग्रंथांतहि हे भाकड येतें, ते वेगळे केले पाहिजे, तसें करणें अवघड नाही, परंतु या अशा कल्पनांचा परिपाक होऊन आपले नाट्य-अलंकार-काव्य-साहित्य इत्यादिकांपेहि विचारक्षेत्र अभिदैव-अध्यात्माच्या आहारी गेले आहे ते सहजी ध्यानांत येत नाही. विज्ञानपद्धतिमुळे आपल्या त्यापासून बचाव होतो, आणि अवधान रहातें की केवळ संगीतक्रियाच जर तपासावयाची-बर्णावयाची असेल तर सौंदर्य, कला, जीवात्मा, परतत्त्व, आनंद, भावना इत्यादि विषयभाग परस्वरूपणें बाजूस ठेवावयाव पाहिजे. आणि एकदां क्रिया वर्णिली गेली, कीं वा विषयभागांकडे जे पहावयाचें ते चिह्नित्सक बुद्धिच्या साहाय्याने, 'रुहीत' असें काहीं न मानितां; तरच आपल्या निभाव लागेल.

आणि हे सर्व करून पहावयाचें काय, तर आपले भारतीय संगीत, त्यांतील नृत्यविचार

सध्यां वाजुल ठेविला, कारण प्रस्तुत खेळकाला त्यांत राग्य नाही. उरले ते गायनवादन, ते सर्व भारतांत आहे. भारतांत गोळा मुख्य भाषा आहेत आणि प्रत्येकीच्या बोलीभाषा कितीतरी आहेत, तथा सर्वांत गीत म्हणजे 'जे गाईले जातें ते' आहे, त्या प्रत्येक तालुक्यांत वादन आहे. संगीताचा मूलभूत असा विचार तेव्हाच होईल की जेव्हा या सर्वांचा समावेश त्या विचारांत होईल, आद्य-छंदःसृजकार पिंगल वाने प्राकृत छंदःसूत्रे केळीं, उपलब्ध आद्य नाट्यबंध नाट्यशास्त्रम् यांत देशीभाषांतील ध्रुवांगीतें व त्यांचे नियम आहेत, बृहद्देशी या मतेगकृत ग्रंथांतर 'देशी' हा शब्दच वापरिला आहे. दाक्षिणात्य द्राविड संगीत वेगळे मानावयाचें तर गुजराती-पंजाबी-बंगाली संगीताहि वेगळे मानावयास हवे व एका इष्टिने तसें आहेच ! संगीत म्हणजे केवळ गायन, त्यांत केवळ बैठकीचे गाणें, त्यांत केवळ रागदारी, त्यांत केवळ ख्याल, ही इष्टि अस्वास्वीय, आर्जुचित आहे, व तिच्यावर आधारिलेलीं मते ब्राह्म मानिता येणार नाहीत, 'उच्चादनीचें' संगीत इत्यादि भेदहि कृत्रिम आहेत. शास्त्रीय विचार असा इतकाच होऊ शकेल की, आपल्या संगीताची परंपरा काय, त्या परंपरेतून निर्माण झालेले आपल्या संगीताचे मूलधारभूत सिद्धान्तनियम कोणते, ते आज क्रियेंत कसे व किती दिसतात, आणि हे नियम कठिंकोरपणें पाळणारे व न पाळणारे असे संगीताचे प्रकार कोणते.

ऐतिहासिक दृष्टिख इतिहास-भूगोलहि सामान्य कल्पिताहून वेगळा दिसतो, आणि स्पष्ट कळतें की ग्रीस-रोम-ईरान-अरबस्तान-आफ्रिकेचा उत्तर किनारा यांतील प्राकालीन संगीताचा संबंध भारतीय संगीतांत आढळला तर नवल नाही, त्या त्या देशांतील संगीताचे खुलते तर हे स्पष्ट करतात. कुरआनशरीफसुद्धा म्हणावयाचें असतें, वाचावयाचें नसतें; त्यांतहि उच्चारशुद्धिचें महत्त्व अगोनात आहे, 'तन्नुम्' (ल्य) चुकला की पण चुकलें; म्हणावयाचें त्यालाहि स्वराचे उराविक चडउतार आहेत, आणि त्याच्याहि चार रीति आहेत; इत्यादि, किल्लीशक ७०० नंतरचा क्रियाभाग स्थानांत येतला; एकच वस्तु नाना देशांत वेगवेगळ्या नांवांनी ओळखवी जाते इतकेंच नव्हे तर एकाच देशांत एकाच वेळी अशी दोनचार नांवे असू शकतात, इत्यादि विचार ध्यानांत घेतले की 'मुसलमानांनीं भ्रष्ट केलेले संगीत,' 'ख्याल मुसलमानां,' इत्यादि प्रचलित कल्पनातरंगांत सत्य किती असू शकेल तेंहि उमगतें.

ही केवळाची भूमिका, ती विचाराअंती व अनुभवाने तयार झालेली आहे, त्या भूमिकेवरून पहातां प्रथमच आढळतें की आपला परंपरागत संगीतविचार व आजचें संगीत यांचा धागा अखंड आहे, तो मध्ये कोठेकोठे खंडित झाला असें मानितात त्याचें मूल कारण हेंच की संगीत हे गतिमान, परंतु विचार आणि वर्णन हे स्थिरक्रियेचें, असें झालें. म्हणून प्रथम सांगितली पाहिजे संगीताची गतिक्रिया, म्हणजे लय व ताल, स्वर हा त्यांतून वेगळा काढिता येत नाही ! पण त्याचा उल्लेख जरूरीपुरता करून या पुस्तकांत पुढें गेल्याशिवाय इत्यज नाही, परंतु लयताल-विचाराच्याच जोडीने न जमलें तर लंगोलंग तरी स्वररागविचार पाहिण्या पाहिजे, त्या दोहोंवर गीतप्रबंधविचार आधारित आहे, असें केल्याशिवाय 'संगीतशास्त्र' होणारच नाही.

अर्थात् प्रथम काळाचा विचार करावा लागतो. विज्ञानादि गोष्टींचा दाखला देऊन केले जाणारे भाकड दूर सारल्यावर शैवटी शास्त्रीय निष्कर्ष येवदाच निघतो की, मनुष्याला घटना-ल,ता,वि. १५

परंपरेमुळे, क्रियापरंपरेमुळे, कालक्रमाची जाणीव होते, आणि मनुष्य एक 'कालव्यूह' रचितो. परंतु मनुष्याचे अस्तित्व नाही अशा ठिकाणच्या वस्तूंमध्येहि धर्म-लक्षण-गुण-अवस्था यांचा परिणामक्रम असतोच; म्हणजे कालक्रम हा मनुष्यावर अवलंबून आहेच असे नव्हे, 'घटना होतात म्हणून काळ आहे' याचेच भाषांतर 'काळ आहे, त्याला क्रम आहे, म्हणून घटना होतात,' दोन्ही वाक्ये सारखीच 'सत्य' आहेत. संगीतांतील घटना म्हणजे केवळ नृत्यांत शरीराचे हावभाव, व गायनवादनांत कांहीं आवाज, ते आवाज तुटक असतील अथवा अखंड असतील, नृत्याचा विचार बाजूला ठेविला तर संगीतांतील क्रिया म्हणजे हे आवाज, आणि त्या क्रियेची परंपरा व तिची गति म्हणजे या आवाजांची परंपरा व क्रमगति.

आवाज रंजक झाले तरच त्यांचे संगीत बनले, ही मूळ गृहीत व्याख्या आहे. कानांचे अवधान ओढले जाणे, तिकडेच चित्त लागणे, आणि अशा चित्तामधून जो कांहीं बोध मनाला होईल त्या बोधासुळे कांहीं फार कष्ट न करितां खेळ खेळल्याचा 'अनुकूलभाव' मनास उत्पन्न होणे म्हणजे 'सुख' होणे; इतक्या कमीतकमी पण आवश्यक अटी जे पाळील ते रंजक, अशी त्यांतल्यात्यांत समाधानकारक कल्पनाव्याख्या आपणांस मिळाली. तेवढ्यासाठीं चित्त, बुद्धि-बोध, मन, अनुकूल, इत्यादि परिभाषाहि आपणांस स्पष्ट करून घ्यावी लागली, आणि अमुक घडले अथवा घडले नाही तर त्याकारणाने ते घडविणारी (किंवा न घडविणारी) वस्तु किंवा घटना रंजक नव्हे असे पाहून, कमी रंजक-अधिक रंजक असा तरतमभाव कशासुळे निर्माण होतो याचाहि अंदाज करावा लागला.

थोडा वेळ आवाज ऐकिले तर रंजकता असली तरी ती अल्पकाळचीच. रंजकता बराच वेळ टिकावी तर आवाजहि तेवढा वेळ हवा, दीर्घकाळ चाललेली तुटक आवाजांची मालिका रंजक होत नाही असा अनुभव येतो. एकाच उंचीवरील अखंड आवाज रंजक होत नाही. अशा दीर्घ आवाजांचे उच्चनीचत्व केले तर ते रंजक होत. पण आवाज स्थिर, टिकाऊ, अनुकरणनात्मक असावा लागतो म्हणजे तो 'स्वरनाद' असावा लागतो. उच्चनीचत्वाचे स्वरनादाचे स्वरत्व बदलते म्हणजे वेगवेगळे स्वरनाद होतात. तुटक मालिकेंतल्या आवाजांतहि असा स्थिर, अनुकरणनात्मक गुण असला तर ती मालिका रंजक होते—म्हणजेच रंजकतेसाठीं अखंड अथवा तुटक स्वर-मालिका असावी लागते. या दोन्ही प्रकारांचे मिश्रण अधिक रंजक होत. याचाच अर्थ असा की स्वरवर्णमालिका रंजक होते, परंतु रंजकतेसाठीं वर्णमालिकेंतील कालगतिला कांहीं प्रमाणबद्धता असावी लागते.

'प्रमाणबद्धता' या कल्पनेचे थोडे स्पष्टीकरण येथे करणे अवश्य वाटते. दोन क्रिया-मधील स्थानांतर, कालांतर, धर्म-अवस्था-गुण-लक्षणांमधील अंतर म्हणजे फरक, हे कमी-अधिक असे जाणवतात, व ते कसे म्हणजे कोणत्या प्रक्रियेत जाणले जातात याचे भौतिक गमक उपलब्ध आहे. (मानसिक गमक मात्र अजून स्पष्ट नाही, 'काय्वर्नेटिक्स' नांवाच्या नव्या शास्त्रानुसार मेंदूच्या बुद्धिव्यापाराच्या अभ्यासांतून कांहीं इशारे मिळू लागले आहेत एवढेच !) कमी-अधिक हे ठरतांना एक प्रमाणमान आधारभूत करावे लागते, ते प्रमाणमान ठरविल्यानंतर त्याची अमुक पट किंवा अमुक अंशभाग हेहि जाणवतात, त्या पटीची मालिका नाना प्रकारांनी होऊ शकेल :

(अ) १, १, १, १, १, ... पट.

(आ) १, २, ३, ४, ५, ... पट.

(इ) १, १ $\frac{१}{४}$, १ $\frac{२}{४}$, २ $\frac{३}{४}$, ... पट.

(उ) १, १I, १II, १III, २, ... पट.

(ए) १, II, १, १I, ... पट.

यापैकी (अ) हा 'समप्रमाण' प्रकार रंजक होतो व्हरा, परंतु दीर्घकाल त्याची रंजकता टिकत नाही, त्यामध्ये चित्त लीन होण्याचा धर्म येतो. (आ) आणि (इ) हे प्रकार बुद्धिला क्रीडास्वाद्य देतात परंतु सहज-सुखदायक असा खेळ त्यांतून निर्माण होत नाही, व (म्हणून की काय) ते रंजक होत नाहीत. (उ) आणि (ए) यांमध्ये सततच अतिशय समप्रमाण नाही तरीहि पुनरुत्तिचा धर्म आहे, म्हणून खेळहि व्हावा आणि तो कंटाळवाणहि होऊ नये असा हेतु त्यानें साधतो; हे व अशा तऱ्हेचे इतर प्रकार अधिक रंजक होतात.

(ऐ) १, II, १, II, ...

(ओ) १, १I, १II, १, ...

हेहि रंजक होतील, कारण ते (उ) व (ए) यांच्या जातिचे आहेत इतकेंच नव्हे तर त्यांमधील रंजकता सहजगम्य होते, त्यांमध्ये बुद्धिचा भाग आणखी कमी आहे, आणि म्हणून ते बहुजनानां सहज साध्य होतात व लोकप्रिय असतात.

येथें चित्त लीन होणें, बुद्धिला अधिक काम पडणें इत्यादि कल्पना आल्या व त्यांचेहि स्पर्शिकरण आपण करण्याचा प्रयत्न केला.

प्रमाणबद्धतेचा केवळ तर्कविचार यापलीकडे सांगतां येईल असें प्रस्तुत लेखकाला आज तरी वाटत नाही; निराधार कल्पना किंवा केवळ शब्दपांडित्य केल्याशिवाय अधिक खोलांत जाण्याला आज उपलब्ध अशीं तर्कसंगत विश्वसनीय साधनें नाहीत अशी त्याची धारणा आहे.

अत्यंत सम, आणि अत्यंत विषम म्हणून द्विष्ट, अशीं या परंपरांमध्ये परस्परांतरे आहेत, आणि या दोन टोंकांच्या प्रकारांमध्ये नाना तऱ्हांच्या श्रेणी आहेत. अत्यंत विषम, सूत्रहीन अशा परंपरेमध्ये जाति अशी दिसत नाही; आणि ती परंपरा रंजकहि नाही. म्हणून तिचा उपयोग संगीतामध्ये होत नाही आणि उल्लेखहि केला जात नाही.

परंतु गद्य भाषणांत-संभाषणांत हा प्रकार येतो. त्या भाषणांतहि मुद्राभाव, हातवारे हे असतात आणि आपण संगीतांतील नृत्याचा विचार जसा वर्ज केला तसा या हातवाऱ्यांचा, मुद्राभावांचाहि करावयास हवा. उरले ते केवळ नानाध्वनि. त्यांमध्ये स्वरोच्चता-नीचता ही क्रिया अल्पस्वरूपांत असते, परंतु जागजागाचे किंचित्काल विराम, आवाजाचें बल कमी अधिक होणें, त्यांतहि हळूहळू वाढणें वा कमी होणें अथवा एकदम स्फोट झाल्यासारखें, शक्तिपात झाल्यासारखें, वाढणें-कमी होणें, आवाजाचा नादधर्म बदलणें, आवाज आखंडनादरूप म्हणजे अकारादि स्वराश्रययुक्त किंवा ज्यांना व्यंजनें म्हणतात त्या रूपाचा असणें, या वर्णांचा उच्चार न्हस्व किंवा

दीर्घ असर्ग, हे प्रकार असतातच, त्याच भाषणांतील 'क्रिया', या क्रियांच्या परंपरेकडेच आपण लक्ष देतो, एकेका सुट्या सुट्या क्रियेकडे नव्हे.

स्वरोच्चता-नीचता यांमध्येहि प्रमाणबद्धता असू शकते, परंतु ती गद्यांत भासत नाही; तिचा विचार या पुस्तकांत करण्याला अवकाश नाही, परंतु भासेल अशी स्वरोच्चता-नीचता वाढत वाढत जाऊं लागली कीं गद्य हें हळूहळू संगीत होऊं लागतें, या दोन टोंकामध्ये नाना पायऱ्या येतात, पण संगीत अमुक पायरीवर सुरू झालें असा तर्कशुद्ध नियम ठरवितां येणार नाही, एवढीच नोंद करून या पुस्तकांत पुढें गेलें पाहिजे.

जर जो उच्चारचा उल्लेख झाला, ते मुखोच्चार, परंतु वायाचाटेंहि ही उच्चारक्रियाच होत असते, त्या दोन्ही प्रकारांचें साधारण नाव 'वर्ण'. वर्णजाति हाहि एक प्रमाणबद्धतेचा प्रकार असू शकतो, तोच तोच वर्ण पुन्हापुन्हां आला कीं ही प्रमाणबद्धता दिसते. उदाहरणार्थ अनुमास, प्रास, यमक, इत्यादि.

यांत तोच वर्ण पुनःपुन्हां तसाच येणें याशिवाय दुसराहि एक प्रकार असू शकतो, तो समानधर्मलक्षणाच्या वर्णाच्या पुनरुक्तिचा. ख, छ, ठ, थ, फ हे वर्ण एका धर्मलक्षणाचे, त्यांत हकार निश्चित आहे, मात्र असे नियम केवळ आपल्या 'वाराखडीवर' बसवितां येणार नाहीत, वाराखडीमध्ये ग, ज, ड, ढ, हे तिसऱ्या स्थानी येतात, परंतु त्यांचीं धर्मलक्षणे एक नव्हेत, छ आणि 'जाड' झ या दोहोंत हकार आहेच, परंतु द मध्ये नाही; अशी कित्येक उदाहरणे देतां येतील. याबाबतींत पाणिनि व कात्यायन यांच्या सिद्धांतांचाच अधिक उपयोग होतो. उदाहरणार्थ, 'पाणिनीय शिधे' मध्ये मूलाक्षरे ६१ किंवा ६४ सांगितली आहेत. (त्रिषष्टिभ्युःषष्टिर्वा वर्णाः... प्राकृते संस्कृते चापि...) त्यांचें शरीरस्थानांनुसार कण्ठ, तालु, मूर्धा, दन्त, ओष्ठ, नासिका दोन प्रकारें, (अमङ्गनानांच नासिका, नासिकानुस्वारस्य), कण्ठतालु, कण्ठोष्ठ, दन्तोष्ठ, व जिह्वामूल यांत वर्गीकरण केले आहे. अकारादि स्वरांचें वर्गीकरण नःस्व-दीर्घ-संयुक्त आणि अनुनासिक-अनुनुनासिक अशा दोन प्रकारांनीं केलेले आहे. व्यंजनं क, च, ट, त, प, अंतस्व व ऊष्म अशीं वर्गीकृत करूनहि पुन्हां त्यांत स्पर्श, यवर्ग, शवर्ग, महाप्राणोच्चार असे, अल्पप्राण आणि महाप्राण असे आणि मृदु-कठोर असे विभाग केले आहेत. 'व' : (अनुस्वार व विसर्ग) हे स्वर अथवा व्यंजन असे दोन्ही मानले आहेत, या सर्वांचे आपापसांत संधि होतात त्यामुळे होणारे उच्चारभेदहि वर्णिलेले आहेत. हे खूपच आहे.

परंतु तें पुरेसें नाही. जोडस्वर (उम्लउट्ट), प चे नाना उच्चार, व चा नेहमींचा उच्चार व कधी प, व सारखा होणारा उच्चार, अशा प्रकारांचाहि विचार केला पाहिजे. एकच वर्ण कधी स्फोटयुक्त बळने (आपात) येतो तर कधी हळूच वाढत्या बळने येतो आणि तसाच धागेकांत नालीसा होतो अथवा मंद होत जातो, बलांतहि कमी अधिक फेरफार होऊन हुंकार, आंदोलन, स्फुरण, गद्गदता वगैरे प्रकार उत्पन्न होतात; एक 'ह' कार बरी घेतल्या तरी तो कमी-अधिक प्रमाणानें घोसयुक्त करितां येतो;—इत्यादि असंख्य ध्वनिभेद होतात, त्यांचा अन्न पुरता विचार झालेला नाही.

परंतु पाश्चिमात्य ध्वनिविचारहि शास्त्रीय असा अटीकडचाच आहे. तोहि 'साउंड स्पेक्ट्रोग्राफ', 'सिंथसायझर' इत्यादि भौतिक यंत्रांमुळे सुकर झालेला आहे म्हणून, आणि तेदृशीय लोक जगभर कोठे कोठे जाऊन नाना देशांतील नाना भाषा-उपभाषांचा प्रत्यक्ष अभ्यास करू लागले तेव्हां, हे शास्त्र अजून अपूर्ण आहे. मतभेदहि आहेत. तरीहि त्याचा विस्तार आतांच अफाट झालेला आहे. म्हणून या पुस्तकांत फार खोलांत शिरतां येत नाही. ध्वनि-उच्चारांच्या शास्त्राबद्दलचीं कांहीं पुस्तके शेवटीं संदर्भग्रंथांच्या यादींत दिली आहेत.

तेव्हां तूर्त आघात-अनाघात, मृदु-कठोर, घोष-अघोष, न्हस्व-दीर्घ, उच्च-नीच, एवढ्याच परिभाषेवर निर्वाह करणें प्राप्त आहे.

तात्पर्य काय, कीं रंजकपणा ज्या क्रियापरंपरांवर अवलंबून असतो त्यांत त्या परंपरांची कमीअधिक समविषम प्रमाणवद्धता प्रथम पहावी लागते, आणि या पहाणीमध्ये उच्चारवर्णभेद, बलभेद, न्हस्व-दीर्घत्वाचा भेद, आणि नादाची उंची कमी-अधिक हा भेद, एवढे सर्व पहावे लागतात. (मध्ये किंचित् विराम हा शून्यबल-शून्योच्चार असा वर्णच होतो). या परंपरेमध्ये अतिशय समप्रमाण अथवा कांहीं समविषम असं प्रमाण जेवढें अधिक पुनरुक्त, तेवढी ती वर्णपरंपरा रंजक म्हणजे संगीतस्वरूप होते. एरव्ही तें गद्य.

एका टोकाला केवळ गद्य आणि दुसऱ्या टोकाला केवळ संगीत अशी श्रेणी मानिली तर त्यांत 'लयवद्ध' गद्य, नाटकी भाषण, कथक-सवाईसारखें गद्यगान इत्यादि नाना प्रकार पहिल्या टोकाला आढळतील, आणि दुसऱ्या टोकाला ज्यांत चित्तलय होतो असे प्रकार असतील; मध्यंतरांत संगीताचे नाना प्रकार वसतील. हे सर्व त्याच्या क्रियापरंपरांच्या प्रमाणवद्धतेच्या कमीअधिक भेदांवर प्रामुख्याने ठरेल.

संगीताचा स्थिर दृष्टिने विचार तर चुकीचाच, पण गतिमानतेच्या दृष्टिनेहि-व दृष्टिनेच- जो विचार करावयाचा, तो केवळ सा रे ग म वगैरे नांवें दिलेल्या उच्चनीचत्वभेदांनुसार नाही आणि केवळ घा धीं श्रौ ना अशा तुटक घोषयुक्त, कठोरमृदु, कमीअधिक बलाच्या उच्चार-वर्णानुसारहि नाही; तर, वर सांगितलेले सर्व घटक या ज्या त्या संगीतांतील क्रिया, त्यांच्या परंपरेनुसार, त्या परंपरेच्या प्रमाणवद्धतेच्या प्रकारानुसार म्हणजे जाल्यनुसार. आणि मुळांत पहातां या जातीच्या कालगतिच्या आधारें, त्या क्रियाक्रमांच्या कालगतिमानानुसार.

तेव्हां ओघानेंच आले कीं 'संगीताची गति' ही टाळी किंवा चुटक्या वाजवून जाणण्याचा आजचा प्रघात, हा शास्त्रदृष्ट्या व तर्कदृष्ट्याहि आधारभूत किंवा संगीतांतर्गत असा नव्हेच, ते केवळ एक मापनाचें साधन आहे, आणि शास्त्र-तर्कदृष्ट्या संगीतांतर्गत मापन हे संगीतांतील उपर्युक्त नाना क्रियांनींच होतें व तसें ते जाणणें म्हणजेच संगीताची 'गति' जाणणें. टाळीनें मापणें हे खड्यांनीं हिशेब करण्यासारखें आहे ! टाळी ही उद्दिष्ट नव्हे किंहुना अपरिहार्यहि नव्हे; ती केवळ आधाराची काठी आहे.

टाळीच्या भरील, किंवा टाळीऐवजी, नाना निःशब्द हस्तक्रिया केल्या जातात त्यांनाहि हेच विधान लागू आहे. इतकेंच नव्हे तर टाळी-चुटकी घांचा आवाज तरी होतो म्हणून त्या

वादनाच्या एका क्षुद्र साधनांत गणितां येतील, परंतु निःशब्द हस्तक्रिया ही 'केवळ नृत्य' याच सदरांत घालितां येईल, आणि नृत्यविचार या पुस्तकांत नाही. नाददृष्टिनें संगीताची चिकित्सा म्हणजे गायनवादनाची चिकित्सा, आणि तिच्यामध्ये टाळी-बुटकी हें एक गौण, क्षुद्र नादसाधन व एक सुलभ मापनसाधन एवढेंच.

टाळी वज्र्ये असें नव्हे तरी टाळीचें महत्त्व अगदीं गौण असें कदाक्षानें वजाविण्यांत लेखकाचें कांहीं व्यावहारिक धोरणहि आहे. टाळीला अवास्तव महत्त्व आलें, त्यामुळे 'धा' सारख्या प्रचल घोषांनां प्रामुख्य मिळालें, आणि परिणामी उच्चारांची, वाद्यांतील वर्णांची, शुद्धता गेली, गीतपाठांचे उच्चार भ्रष्ट झाले; इतकेंच नव्हे तर ज्याला सुरेलपणा म्हणतात त्यावरचा कदाक्षहि कमी झाला. रंजकता कमी झाली आणि कसबी कसरत वाढली, अशा प्रकारें गायनवादन करणारांचा व त्यांनां मानिणाऱ्या श्रोत्यांचा आपापसांत वडेजाव वाढला व ते गायकवादक, ते श्रोते, आणि त्यांचा वर्ताव हा एकूण सामाजिक संगीतप्रवाहांतून अलग पडला. हें संगीताच्या, समाजाच्या दृष्टिनें हानिकारक आहे असें लेखकाला प्रामाणिकपणें व मनापासून वाटतें. 'शुद्धमुद्रा, शुद्धवाणी' जोपर्यंत पुन्हां सुप्रतिष्ठित होत नाही तोपर्यंत ही हानि दूर होणार नाही, आणि ती दूर करण्याचें पहिलें पाऊल म्हणजे गैरवाजवी कठोर घोषाघातांनां, बेजरूर 'धा' पिटण्याला, टाळी वडविण्याला, संगीतदृष्ट्या किंमत शून्य हें दाखवून देणें.

क्रियापरंपरेची कालगति व तिच्यांतील प्रमाणबद्धता ही अभ्यासावयाची आहे, आणि त्यांमध्ये ज्या 'जाति' उत्पन्न होतात म्हणून म्हटलें त्या कशा आणि कशांमुळे, हें पहावयाचें आहे. नादशून्यतेतून उपरोक्त नाना क्रियांपैकीं एकादी जन्मास येते, कांहींकाळ टिकते, आणि मग पुन्हां नादशून्यतेत विलीन होते, तिचा उपशम म्हणजे 'लय' होतो. त्याच क्षणीं दुसरी एकादी नादक्रिया जन्माला येते, म्हणजे जणूं काय पहिली नादक्रिया दुसरीमध्ये परिणत होते, अशी ही 'लय' परंपरा चालते. तिला काळ लागतो, काळाशिवाय लय नाही ! क्रियेचा काळ व तिच्या उपशमाचा काळ अथवा कालक्षण मिळून जो एकेक कालखंड झाला, तें लयाचें, लयगतिचें मान; आणि लक्षणेनें या मानालाहि 'लय' च म्हणतात. नुकतींच वर (अ) (आ) इत्यादि जीं उदाहरणें दिलीं, त्यांतील १, ॥, १॥ इत्यादिक ओंकाडे हे लयगतिचे, लयमानाचे म्हणजे लयाचे प्रतीकच होत. अर्थात् संगीताच्या 'गतिमानते' चा विचार म्हणजेच लयविचार; आणि त्यासाठीं वर्णोच्चार, त्यांचें स्वरत्व-उच्चनीचत्व, घोषाघोष, कठोरमृदुत्व, न्हस्वदीर्घत्व इत्यादि क्रियांचा अभ्यास साकल्यानें करणें अवश्य होतें. (या पुस्तकांत स्थलाभावीं व सोईसाठीं स्वरत्वविचार केलेला नाही).

या लयविचारांत 'एक' हें कालमान प्रथम ठरविलें पाहिजे. त्याचें नांव एक 'मात्रा' असें आहे. ग्रंथोक्तिवरून आपण असा हिशेब केला कीं एका मात्रेचें कालमान षड्वाळाच्या भाषेत $\frac{5}{16}$ सेकंद म्हणजे सुमारे अर्धा सेकंद होतें. हा हिशेब आपण भास्कराचार्याच्या एका कोष्टकावरून केला. आपणांस असेंहि दिसलें कीं त्याच आचार्याच्या एका उप-कोष्टकानुसार हा काल $\frac{3}{16}$ सेकंद होतो, तर बराहमिहिराच्या कोष्टकानुसार $\frac{1}{16}$ सेकंद, सुमारे $\frac{1}{16}$ सेकंद होतो. आर्य-भट्टाच्या कोष्टकानुसार गणित केल्यास तो $\frac{1}{16}$ सेकंदच होतो :

वर्ष द्वादशमासास्त्रिंशद्विंशो भवेत्स मासस्तु ।

पष्टिनाड्यो दिवसः पष्टिस्तु विनाडिका नाडी ॥ १ ॥

गुर्वक्षराणि पष्टिर्विनाडिकाऽर्धो षडेव वा प्राणाः ।

एवं कालविभागः क्षेत्रविभागस्तथा भगणात् ॥ २ ॥

—आर्यभटीय, 'कालक्रिया' भाग.

(१ दिवस = २४ तास = ६० नाडी, ∴ १ नाडी = २४ मिनिटे, १ नाडी = ६० विनाडिका, ∴ १ विनाडिका = २४ सेकंद = ६ श्वास, ∴ १ श्वास = ४ सेकंद, ६ श्वास = ६० गुर्वाक्षरे, ∴ १ गुर्वाक्षर = $\frac{१०}{३}$ श्वास = $\frac{४०}{३}$ सेकंद, = $\frac{१६}{३}$ सेकंद. आतां २ लघ्वाक्षरे = १ गुर्वाक्षर धरून १ लघ्वाक्षर = $\frac{१६}{३}$ सेकंद. आणि १ मात्रा = १ लघ्वाक्षर धरून १ मात्रा = $\frac{१६}{३}$ सेकंद), तेव्हा मात्रा ही $\frac{१६}{३}$ सेकंदाहून लहान नाही व $१\frac{१}{३}$ सेकंदाहून मोठी नाही एवढेच सांगतां येते. एक निर्णय असा होत नाही, तथापि आजच्या प्रघाताच्या परंपरेमध्ये $\frac{१६}{३}$ सेकंद हे माप ग्राह्य असे प्रस्तुत लेखकाला वाटते.

अथवा, नाडीच्या टोक्यांच्या गतिवर आधारित असेंहि मात्रामान सांगितले आहे, त्यावरून जलद-संथ नाडी हिरोवांत घेऊन गणित केल्यावर आपणांस मात्रेच्या कमाल व किमान मर्यादा $\frac{१६}{३}$ व $\frac{१६}{३}$ सेकंद अशा सांपडल्या; व वरील $\frac{१६}{३}$ आणि $\frac{१६}{३}$ सेकंद हे त्यांत वसते, $१\frac{१}{३}$ सेकंद (वराहमिहिर) हे वसत नाही, हेहि दिसले. घड्याळाच्या कांठ्यानुसार अथवा मेट्रोनुसत्या टोक्यानुसार मात्रा = १ अथवा ॥१॥ सेकंद असे व्यक्तिनिरपेक्ष 'मानक' घालावे व त्यानुसार वर्तव व्हावा या सूचनेचा खटाटोप निरर्थक हेहि आपण पाहिले.

या 'एक मात्रा' नामक कालांत एक उच्चारसुकर न्हस्व अक्षर उच्चारितां येते व उच्चारवे, मग त्या काळाचे नांव 'लघु'; दीर्घाक्षराचा प्रमाणकाळ तो 'गुरु,' दोन लघूएवढा. निम्मा लघुकाळ तो 'द्रुत,' त्याचा निम्मा तो 'विराम,' वगैरे अंशभाग आहेत, आणि तीन लघूएवढा काळ तो 'प्लुत' व चार लघूएवढा काळ तो 'काकपाद किंवा क्रीचपाद,' यांच्या परस्पर जुळणीचे द्रुतविराम, लघुद्रुत इत्यादिहि काळ होतात व एकूण $१\frac{१}{३}$ मात्राकालापासून ते १६ मात्रांच्या काळापर्यंत असे वेगवेगळे कालभाग आपणांस ग्रंथोक्त मिळतात, भाग म्हणजे अंग, हे लयाचे भाग म्हणून हीं 'लयांगे,'

या लयांगांचा वर्तव व्यवस्थित निवड व्हावा म्हणून त्यावर ताबा हवा, तो कालबंधनाचा ताबा हस्तक्रियेवर आधारित आहे. अशा वेगवेगळ्या हस्तक्रिया त्या 'कला,' त्यांपैकीं टाळी, चुटकी या कालांमधून नाद म्हणजे 'शब्द' निघतो म्हणून त्या शब्द क्रिया, त्यांना क्रिया असेच म्हटले आहे. निःशब्द हस्तक्रिया त्या फक्त कला. या कलाक्रिया कोणकोणत्या आणि त्यांचा वर्तव कसा, एका कलेतून दुसऱ्या कलेत सहज व कालक्षण न दवडतां कसे जावे, हे आपण पाहिले; आणि आज हे कोणी मानीत नाही, टाळीवरच काम भागविले जाते, आणि केवळ टाळीतें नियमित कालमान तंतोतंत सांभाळणें कठिण म्हणून तें इष्ट नव्हे, हेहि मानिलें. चोटे मोडणे—चोटे घालून मोजणे—चोटांच्या पेऱ्यावर निर्देश ठेविणें या आजच्या निःशब्द कला-

चीहि दग्वल घेतली, 'टाळी' म्हणजे खरोखर एका संपूर्ण टाळीचा काल, म्हणजे एका टाळीचा आवाज निघत्या क्षणापासून पुढील टाळीसाठी हात जुळले पण आवाज निघाला नाही या अवस्थेच्या क्षणापर्यंतचा सर्व काल, हेहि स्पष्ट केले.

टाळीचे ग्रंथोक्त प्रकार तीन : समोरची उभी टाळी—सन्निपात, डावगोरी टाळी—ताल, आणि उजवा हात डाव्यावर मारण्याने होणारी 'आजची' टाळी—शम्या, आज फक्त 'शम्या' ज उरली आहे व तिलाच 'ताल' म्हणतात, त्या क्रियेला 'ताल देणे' म्हणतात.

टाळीचे गौणत्व एकदां गृहीत केले, थोडा मनुष्यहि कालप्रमाणवद्द गायन करू शकतो याची नोंद घेतली, तर टाळीचा संगीतांतील अर्थभाव कदांचे व्यक्त होतो ते पाहिलेच पाहिजे. ध्वनिविचार खोलवर नेतां आला नाही तरी उपलब्ध प्रचलित परिभाषेत घोषयुक्त उच्चार, कठोर वर्ण, वर्णाघात, बलयुक्त आघात, हे टाळीच्या क्षणिक नादांचे 'जवाब' होतात, पण ते क्षणिक टाळीचे, कारण हे वर्णहि क्षणकालच टिकतात ! (कु, खु इत्यादि अकार-उकारहित व्यंजने क्षणिकच होतात हे त्यांचे एक लक्षण आहे). टाळीकालाचे गायनवादनांतील रूप म्हणजे अशा दोन वर्णांतील काल, हे विशेषकरून लक्षांत घेतले पाहिजे, 'उद्धृतनगनगभिदनुजदनुजकुलमित्रमित्रशशिदृष्टे' यांत धृ, मि, हीं अक्षरे टाळीच्या आवाजाचीं प्रतीके होतील, परंतु टाळीकालाचे प्रतीक म्हणजे 'धृतनगनग' एवढा, 'मि'चा उच्चार सुरू होईपर्यंत पण मि हा उच्चार न करितां, 'जय जगदीश हरेऽऽऽ' यांत ज, दी, रे हीं टाळीच्या

× × ×

ध्वनीचीं प्रतीके, त्यांच्याखालीं फुल्या केल्या आहेत, आणि एक फुली हिशेबांत घेऊन तिच्यापासून पुढची फुली येईतों परंतु ती हिशेबांत न घेतां होणारा जो कालखंड, तो टाळीकाल.

टाळी इत्यादि हस्तक्रियाकलांचा उपयोग केवळ साधन म्हणून करावयाचा आणि त्यांची 'प्रतीके' म्हणून जीं आतां सांगितलीं त्यांचा काल तोच संगीतकारक म्हणून त्यांवरच लक्ष द्यावयाचें हे आवर्जन सांगितलें पाहिजे, असें केल्यानेच आपला लयविचार तर्कशुद्ध व पक्का होतो, परंपरेशीं जुळतो, बुद्ध्याची शिकवण त्यामुळें उलगडते, आणि तबला—पखवाज आदि तालवाद्यांचा वर्ताव त्यामुळेच समजतो, अन्यथा नाही, हा प्रस्तुत लेखकाचा अनुभव आहे. उत्तम गणिले गेलेले पखवाजिये—तबलजी यांचाहि 'हात नरम' असेंच प्रसिद्ध असे व आहे, आणि नवशिक्या मात्र हात उंचावून थपडा मारतो, हे दिसतेंच. 'धा' इत्यादि आघातांचेहि बलघोष कसे—किती, याचा प्रत्यय यांत घ्यावा, आणि 'जय जगदीश हरेऽऽऽ' या प्रार्थनेत 'जय, हीश, हरे' असे उच्चाराघात शोभत नाहीत हे सांगणें नकोच.

तेव्हां टाळीकाल व घोषादि वर्णोच्चारांचा काल हे यापुढें एकच समजावे.

ग्रंथांत असें आहे कीं कोणत्याहि एका सशब्द अथवा निःशब्द हस्तकलाक्रियेचा काल तो लघु, हल्लीं टाळी ही एकच प्रमाण असल्यामुळे टाळीचा काल तो लघु झाला आहे ! या कालाचेहि अंशभाग व पटीचे कालखंड होतीलच, तीं अंगें लयांगेंच, परंतु ती 'ताल'नुसारी, म्हणून 'तालंगें', तालंगेंहि विराम—द्रुत—लघु—गुरू—प्लुत इत्यादिक होतात.

हे एक वेगळेंच कालनियमन झालें. त्याची व स्वरांगांनुसार, मात्रेवर आधारित अशा, कालनियमनाशीं सांगड नानाप्रकारांनीं घालतां येते. तेथे प्रकार नियमित, गीतांत-वादनांत अथपासून इतिपर्यंत असे, लागू असले तर त्या त्या 'मार्गा' नें गायनवादन चाललें आहे असें म्हणतां येईल. म्हणून असा प्रत्येक प्रकार तो मार्ग, एका तालांगलघुच्या बरोबर किती स्वरांगलघु म्हणजे मात्रा (म्हत्वाक्षरोच्चारकाल), यांनुसार वेगवेगळे मार्ग ठरतात. ध्रुवमार्गांत एका तालांगलघुला एक स्वरांगलघु, चित्रमार्गांत दोन, वृत्तांत (अथवा वार्तिकांत) चार, व दक्षिण-मार्गांत आठ. षट्चित्र व चित्रतर असेहि मार्ग पुढें आले; षट्चित्रांत एका तालांगलघुला चार स्वरांगलघु व चित्रतरांत तीन, आणि अर्धषट्चित्रांत सहा, इत्यादि, असे अनेक 'मार्ग' सांगतां येतील.

'धो धो धो धो' हें पावसाचें वर्णन ध्रुवमार्गाचें, 'फड फड फड फड' हें चित्राचें. 'झनन झनन झनन' हें चित्रतराचें, 'लटपट लटपट' हें वृत्ताचें, इत्यादि. परंतु 'मार्ग' असा होण्यासाठी, असे शब्द जे काय असतील ते अथपासून इतिपर्यंत त्या त्या परस्पर प्रमाणनियमनाचे असले पाहिजेत. उदाहरणार्थ, 'धो धो धो धो धवधवा' यांत ध्रुवमार्ग राहिला नाहीं, कारण ध, व, ध, वा हा प्रत्येक उच्चार धो च्या समान धर्माचा आणि समकालाचा नाहीं. म्हणून मार्गांनुसारी वर्ताव हा गीतांत आणणें कठिण. शिवाय तो १, १, १, ...; २, २, २, ... अशा 'जाति'चा असल्यामुळें त्यामध्ये रंजकता कमी असणार, चित्तलयाकडेच नेणारा तो वर्ताव होईल. (अवधान राहिलें तर अखेरीस चित्तलय, न राहिलें तर कंटाळा). रंजकतेकडे लक्ष देऊन वर्ताव होतो तो देशी व त्याचें कालनियमन अमुक तालांगलघु = अमुक स्वरांगलघु असें कायम रहात नाहीं. 'धो धो धो धो धो धो पाऽऊऽसऽ पऽडेऽऽऽ' हें गीत देशी. मार्गांनुसारी नव्हे. ज्या ग्रंथांत मार्गवर्णन व मार्गनियम आहेत त्याच 'नाट्यशास्त्रम्' ग्रंथांत देशी वर्तावहि आहेत. मार्गांनुसारी व देशी वर्ताव हे एकाकाळीं व एकास्थळीं होते, एक नष्ट होऊन दुसरा आला असें नाहीं. आजहि मार्गांनुसारी वर्ताव कचित् दिसतोच.

देशीवर्तावाचें मूळ देशीभाषांत आढळतें. प्रमाणभाषा म्हणून ठरविलेल्या (ऑक्सफर्डचें इंग्रजी, काशीचें संस्कृत, इत्यादि) भाषेहून वेगळ्या त्या प्राकृत किंवा देशीभाषा. त्यांचे वर्णोच्चार वेगवेगळे असतात. त्यांनुसारच त्यांचें गायनवादन बनत जातें.

कांहींएक उच्चार प्रमाण म्हणून ठरविला जातो व त्यावर लिपि आधारिली जाते. परंतु लिपिमधील लिखित उच्चार आणि प्रत्यक्ष बोलण्यांत होणारा उच्चार यांत कित्येकदां फरक होतो. तीं 'स्तोत्रें', 'पुरुषः' चा उच्चार 'पुरुखाहा', 'शंखो' चा 'शगखो' हीं प्राचीन स्तोकांचीं उदाहरणें; 'स्तोकान्त्री उधाऽरणऽ' हें आजचें मराठी स्तोक. कित्येकदां-आणि गीतांत हें अधिक आढळतें-लिपिमध्ये लिखित नसलेले, असे 'पदरचे' उच्चारहि भरील घातले जातात. तीं स्तोभें. 'हुम्', 'फट्', 'वौपट्' हीं प्राचीन स्तोभाक्षरांचीं उदाहरणें. 'अंऽ', 'वरऽ काऽ' वगैरे गद्य संभाषणांतील व 'अरे, अहो, अहोजी' इत्यादि गीतांतलीं मराठी स्तोभें. लयमान सांभाळण्यासाठीं स्तोभांचा उपयोग होतो, याशिवाय आणखीहि एक भेदप्रकार आहे. त्यामध्ये मान्य भाषेंतील-देशी बोलीभाषेंतीलहि-उच्चार तर प्रचलित असतातच पण शिवाय त्याहून वेगळाहि

उच्चार होतो व तोहि मान्य असाच असतो. 'हो की नाही' याचा आजच्या बोलीभाषेतील उच्चार 'हो कि नाही' असा खरा, पण 'हो कि नै,' 'होऽ की न्हाईऽ' असेहि उच्चार आहेतच. 'गणपति' चा लिखितप्रमाणे उच्चार आहे व 'गणपति' असाहि आहे; जे लोक ण चा उच्चार न करितात त्यांच्यांतहि 'गणपति' व गनपति,' कधी 'गंपति' हि, असे उच्चार आहेत. हे अपभ्रंश ज्या क्रियासाधनांनी होतात त्यांचे नांव 'लघूपाय'. लघूपाय हे प्रमाणभाषेतहि असतात. पाणिनिचे संधिनियम हे लघूपायांवरूनच केलेले असावेत ! 'रामःराजमणिः' चे 'रामोराजमणिः' होते तें संधिनियमावरून स्वरे, पण तो मुळांत लघूपायच आहे. न्हास्वाचे दीर्घ-दीर्घाचे न्हास्व होणे, आघातक्षणाची 'जागा' बदलणे, इत्यादि क्रिया लघूपायांनुसारच होतात. आणि त्याचे गायनवादानांत फार उपयोग होतात.

कोणत्याहि भाषेतील एका काळांतले सर्व लघूपाय नियमबद्ध करणे दुष्कर. म्हणून उच्चारानुसारी लेखन करणे, अथवा लिप्यनुसार भाषण करणे, ही केवळ एक आदर्शवत् कल्पना आहे. म्हणूनच देशीछंदांत लिखित छंद व त्याचा उच्चार यांमध्ये फरक आढळतो आणि देशी छंदाच्या नियमनांत अडचणी भासतात. छंद हे म्हणण्यासाठी आहेत हें ध्यानांत घेणाऱ्याला त्या अडचणीचा वाऊ वाटत नाही, अक्षरवृत्त आणि मात्रावृत्त यांतील भेद कृत्रिम आहे हें पटते.

संगीतविचार व छंदविचार हा मुळांत एकच आहे हें येथे प्रत्ययाला येतें, आणि पूर्वी व्याकरण किंवा संगीत शिकणाराला छंदाभ्यास अवश्य कां असे तें समजतें.

अत्यंत कालनियमबद्ध लयवर्तीव तो मार्गानुसारी म्हणून त्याचे वर्णन सोंपें होतें एवढेंच; परंतु रंजक वर्तीव हे देशीच.

हे 'मार्गक्रमण' हि जलद-मध्यगति-सावकाश असें होऊं शकतें व त्या तीन लय-प्रकारांना द्रुत-मध्य विलंबित (विलंब) अशीं अनुक्रमे नांवें आहेत. प्रत्येकांत उपरोक्त मार्ग आहेतच ! स्वरांग आणि तालांग हीं दोन्ही जोडीनेच छोटीं अथवा मोठीं होतात येवढेंच, या द्रुततेचें, द्रुतिचें, मान दुपटीचें सांगितलें आहे. मूळ मात्रा (स्वरांगलघु) व मार्गानुसार तो तो तालांगलघु होतो. तो आपण गणितानुसार १ मात्रा = १ ध्रुवमार्गाचा तालांगलघु = ३ सेकंद; सुमारे ॥०० सेकंद, असा ग्रंथोक्त मानिला. हा मध्यलय. द्रुतलयांत हेंच प्रमाण ॥०० सेकंद व विलंबलयांत १ सेकंद असें होतें. — हल्लीं कोणी हे आंकडेहि मानीत नाहीं व दुपटीचें प्रमाणहि फारसें पाळलें जात नाहीं.

द्रुतानंतर मध्यलय इत्यादि लयगतिमध्ये फरकहि होऊं शकतात. ती यति. समायति हा समकालाचा. परंतु आधीं सावकाश, मध्ये मध्यम, अंती द्रुत, इत्यादिक अधिक चार प्रकारांचे भेद होतात, ते स्रोतोगता-गोपुच्छ-मूर्दगा-पिपीलिका यति या नांवाने ओळखले जातात, हे यतिप्रकार आजहि अस्तित्वांत आहेत, फक्त त्यांचीं नांवें राहिलीं नाहींत व यतिची जाणीव नाही, एवढेंच.

यतिमुळे लयाचे चालचलन कोणत्या गतिप्रकाराचें आहे हें कळतें. जेथें हें चालचलन बदलतें त्या क्षणीं, त्या लयांगाचे वेळीं, भेद जाणवतो. हा यतिभेद. त्यालाहि 'यति'च म्हणतात,

फक्त या संदर्भात यति शब्द स्त्रीलिंगी न राहतां पुढ्लिंगी वापरला जातो. अथवा 'यति पडला' अशीहि भाषा होते, यति ज्या क्षणी 'पडतो' त्या क्षणाला 'यतिस्थान' म्हणतात; कोणी यति-शब्दावरच निर्वाह करतात, यतिक्षणी इष्ट किंवा युक्त तो लयांगभेद-उच्चारभेद-अर्थभेद झाला नाही तर 'यतिभंग' झाला म्हणतात, व तो दोष मानिला गेला आहे.

चालचलनाची प्रमाणबद्धता नानाजातींची होऊ शकते असें जे सुरुवातीला दाखविले, त्याचा उलगाडा आतां होईल.

चारचार मात्रांचा एकेक लघु असें चालचलन असेल ती जाति चतस्र. पांचपांच मात्रांच्या लघुची जाति खंड, तीन तीनांच्या लघुची जाति तिस्र, सातसात मात्रांच्या लघुची जाति मिश्र, आणि नऊनऊ मात्रांची ती संकीर्ण. दोनदोन मात्रांच्या लघुची जाति चतस्रांत सामावेल पण तिला 'द्वयस्र उपजाति' असें नांव आहे, आणि सहासहा मात्रांची ती 'वृत्त उपजाति'. असेच एकाकी (१-१), मानुष (८-८), पक्षिणी हे (१०-१०) उपजाति-प्रकारहि सांगितले आहेत, मिश्रजाति ही मुळांत उपजाति गणलेली असे.

हे सर्व 'एक मात्रा' प्रमाणाधारानें झाले, परंतु स्तोक्रतोभे, लघूपाय, मार्ग न अनुसरणारे देशी छंद, इत्यादींमध्ये स्पष्ट होतें कीं केवळ एक-एक हें हिशेबी चालचलन एवढेंच नाही, तर दीड मात्रा, अर्धमात्रा इत्यादि लयांगेहि चालचलनांत येतात इतकेंच नव्हे तर तीं रंजकहि असतात, अर्थात् त्यांच्याहि जाती होतातच, आणि हें सुरुवातीस (अ), (आ), (इ) इत्यादि-आंकडे लिहून सांगितलेल्या-उदाहरणांत स्पष्ट केलेच. मात्र या जाती ग्रंथांत वर्णिलेल्या नाहीत, त्यांचें व तशा प्रकारांचें वर्णन-नियमन हें महाकर्म होईल याचें सूचन मात्र वरील 'देशीछंदांचें लिपिलेखन व त्यांचा प्रत्यक्ष वर्ताव' हा मुद्दा हाताळतांनां केले.

येथें अर्धमात्रा, दीड मात्रा वगैरे लयांगें जीं येतात ती गायनवादनंतील क्रियांमुळे हें उघड आहे. एक मात्रा, एका न्हावाक्षराचा काल, हें जरी प्रमाणकालमान धरिलें तरी वर्णोच्चार, घोष-अघोष, आघात-अनाघात, नाना प्रकारचें न्हास्वदीर्घत्व, वर्णांतील कठोरत्व-मृदुत्व, आणि स्वरांचें उच्चनीचत्व, यांमध्ये पाव-अर्धा-पाऊण-सवा-दीड-तृतीयांश इत्यादि मात्राभागाच्या कालांच्या क्रिया होतात व होणारच, कारण 'मार्ग' हा पाळिला जात नाही. अशा प्रसंगीं मात्रा हें कालनियमनप्रमाण एवढेंच रहातें. जणू धडीधडीला यतिभेदच होत आहे. यावरून एक 'डौल' पैदा होतो, त्या डौलामध्ये कोणकोणत्या स्थानी (म्हणजे कालांतरांनीं) ते ते वर्णभेद झाले यावरून एक 'तोलमोल ठरविणारा' कर्णप्रत्यय येतो; त्याला 'वजन' म्हणतात, आणि विशेष जाणवणारे यतिभेद जेथें जेथें दिसतात तेथेंतेथें त्या त्या डौलाचे 'खंड' झाले असें म्हणतात.

'डौल', 'वजन' आणि 'खंड' ही कर्णप्रत्ययावर आधारिलेली देशी परिभाषा आहे व तिचा स्थूल उलगाडा वरीलप्रमाणें आहे. डौल आणि वजन हे वर्तावाच्या परंपरेला (क्रमाला) असतात; त्याच्या केवळ गणितस्वरूपाला नव्हे, जाति या ग्रंथोक्त कल्पनेनें त्याचा फक्त गणितभाग समजतो. ग्रंथांत जरी दीड, अडीच अशा मात्राकमांच्या जाती सांगितलेल्या नसल्या तरी तशा त्या कल्पितां येतील, परंतु त्यांनीं केवळ कालभाग ठरेल, डौल आणि वजन हे ठरणार

नाहींत. कारण स्वर, वर्ण व त्यांतील नाना भेद यांच्या वर्तावानेंच हा डौल व हें वजन सिद्ध होणार. सध्यां एवढें स्थूलवर्णनच आदरावें लागतें; अधिक 'मानसमीमांसा' शास्त्रीय पद्धतिवर करण्याला आज साधनें-आधार-सिद्धांत उपलब्ध नाहींत. केवळ शब्दपांडित्य आपणांस वर्ज्य आहे.

परंतु मात्रा-लघु-यति-जाति या गणितकल्पना डौल व वजन यांमध्ये अनुस्यूत आहेतच हें विसरून चालणार नाहीं. वजनडौलनें जाति कळेल, जातिचीं यति-लघु-मात्रा हीं अंगें कळतील, परंतु केवळ जातिवरून डौल-वजन कळणार नाहींत, हें तात्पर्य. एक-दोन-तीन-चार। ही जाति म्हणतां येईल. तिला 'गति' आहे. परंतु । धा-धी-धी-धा ।, । तिट-कत-गदि-गन ।, । धागे-दिन-नगे-दिन ।, । धी-धा-त्रक-धिन् । या, त्याच गतिच्या वर्तावांनां, डौल व वजन हीं सुद्धां आहेत. या सर्व प्रकारांचीं वजनें, वेगवेगळीं आहेत.

(१।२।३।४)(१।२।३।४) ही एक जाति.

(सी।ता।रा।ऽम्)(सी।ता।रा।ऽम्) ही जाति तीच, पण तिला आतां वजन आलें.

(सी।ऽता।ऽरा।ऽम्)(सी।ऽता।ऽरा।ऽम्) ही जाति तीच, परंतु डौल व वजन वेगळें.

(सी।ता।ऽ।राम्)(सी।ता।ऽ।राम्), त्याच जातिचें डौल व वजन हें आणखी वेगळें झालें.

पहिला प्रकार (१।२।३।४)(१।२।३।४) असा, मुळाप्रमाणेंच, लिहितां येईल. तसेच दुसरा-तिसरा हेहि प्रकार आहेत. परंतु त्यांचें वर्णन अनुक्रमें

(१।३ + ३।३ + ३।३ + ३)(१।३ + ३।३ + ३।३ + ३) व (१।२।३ + ३)(१।२।३ + ३) असें लिहितां येईल. येथें जाती वेगवेगळ्याच झाल्या असें कोणी म्हणेल तरी त्याला आक्षेप घेतां येणार नाहीं खरा, पण परिभाषा तशी नाहीं. याचें कारण असें कीं वर कालभागाचे अंश लिहून (अंगें दाखवून) जें सूचित केलें, तें सर्व वर्तावांत तसेंच शेंवटपर्यंत कायम राहिल असें नाहीं, आणि वर्णोच्चार व स्वरनाद, आणि त्यांचे भेद, यांच्या आवश्यक-अपरिहार्य अशा वैविध्यामुळे तसा फरक होतो. 'सीताराम जयजयूराम' याचे वरील तीन प्रकारांचे उच्चार करून पहावे.

म्हणून जातिभेद हा फक्त मात्राधारित, डौल हा अंगांवर आधारित, आणि वजन हें अंगें व वर्णभेद-स्वरत्वभेद यांवर आधारित, असें होतें.

यांतहि टाळी ही गौण झाली हें लक्षांत घ्यावें! उच्चारानींच टाळीचें काम होतें, व व्हावें अशी योजना असते. आणि स्वरनाद हाहि उच्चारच आहे हें विसरून चालणार नाहीं.

'सीताराम जयजयूराम' यांत यतिभेद-यतिस्थान ही स्पष्टच आहेत. त्यांत 'खंड' कशाला म्हणतात याचें उदाहरणहि घेऊन गेलें.

एकाच भाषेत एकाच वेळीं नाना वेगवेगळे लघूपाय असतात; अर्थभाव विशेष प्रकारें व्यक्त करावयाचा असेल तर वर्णोच्चारभेद, बलभेदहि अनेक होतात. आणि त्यामुळे एकाच वजनान्त म्हणून डौलान्त आणि म्हणून जातिमध्येहि कांहीं वेगळा उगव निर्माण करितां येतो.

‘ठरला जणुं मत्सर राजा’ यांत साधे उच्चार केल्यास विशेष भासेल असा घोव कोठे नाही, परंतु ठ वर भर देतां येईल किंवा ला वरहि.

↓
‘ठरला जणुं मत्सर राजा’, ‘ठरला जणुं मत्सर राजा’. (उभ्या वाणचिह्नानें नाद-बल दाखविलें). या दोहोंमध्ये वजन-डौल-जाति हीं एकच. पण अर्थभाव किंचित् वेगळा होतो. या भेदाला ‘ग्रहभेद’ असें नांव आहे.

↓
‘ठरला’ यांत वर्तावाला सुरुवात करतांक्षणींच बल आलें. हा समग्रह.

↓
‘ठरला’ यांत वर्ताव सुरू झाल्यानंतर बल आलें. हा विषमग्रह.
विषमग्रहांत पोटभेदहि आहेत.

↓
‘ठरला जणुं’ यांत वर्ताव सुरू होऊन गेला, म्हणून तो अनागतग्रह अथवा अनुताल किंवा परिपाणि.

↓
‘हां ! ठरला जणुं’ यांत वर्ताव ‘ठरला’च्या ठनेच सुरू झाला असें मानिलें, तर वर्ताव सुरू होण्याआधींच नादबल दाखविलें गेलें; वर्ताव सुरू व्हावयाचाच आहे. हा अतीत ग्रह; हा विताल किंवा अवपाणि.

↓
‘ठरला ५ जणुं’ असेंहि करितां येतें, तो प्रतिताल किंवा उपरिपाणि. हें स्वरत्वदर्शना-मध्ये अधिक स्पष्ट जाणवतें.

अशा ग्रहभेदांमुळे अर्थभाव आणि रंजकता यांत वैविध्य येतें, बरील उदाहरणांतहि ‘टाळी’ आणली नाही. व्याख्याकल्पना मात्र टाळीच्या आलंवनानें सांगितल्या आहेत हें खरें, कारण तसें करणें सोपें असतें.

खरें पाहतां हा सर्वच विषय ग्रंथांमध्ये हस्तक्रियेच्या अनुरोधानें सांगितलेला आहे, कारण तसें वर्णन-विवरण थोडक्यांत स्पष्ट व सोपें आहे, परंतु हस्तक्रिया जेव्हां संगीताच्या गतिच्या कल्पनांनां खाऊन टाकते आहे, संगीताच्या वर्तावच भ्रष्ट करित आहे, असें दिसलें, तेव्हां विषयाची नवी मांडणी करणें हें लेखकानें आपलें कर्तव्यच मानलें. ही नवी मांडणी ग्रंथ-शास्त्रमान्य, परंपरागत बुद्धीमानां मान्य आहे. ‘सोय व सोपेपणा’ यांची कास येथेंहि धरावी लागली : बहुतेक सर्व उदाहरणें भाषेतील शब्दांचीं द्यावीं लागलीं. कारण तें तें नियम-विवरण तबल्याचे ‘धाधीनक’, सतारीचे ‘ट्यांवट्यांव’, सारंगीचे ‘क्यें’, सनईचे ‘तूतू’ याला कसें लागू पडतें हें दाखविणें अवघड झालें. पण हा एकूण वर्णविषय, स्वरविषय आहे हें समजलें कीं

त्या त्या वाद्यांतील स्वरांनुसार, वर्णानुसार त्या त्या नियमांचा पडताळा घेतां येईल व अवश्य ध्यावा.

ग्रह-खंड-अंगें असलेले, वजन व डौल असलेले लयक्रमरूप म्हणजे जाति. ती कशानें उत्पन्न होते किंवा केली जाते, याचाहि आपण विचार केला. त्यांत आपणांस दोन तऱ्हा सांपडल्या, पहिला, वळानें उत्पन्न केलेली जाति. ही केवळ गणिताच्या हिशेबानें 'तयार केलेली' असेल, अथवा आयल्या वेळच्या स्फूर्तिनें सहज 'नवी' म्हणजे वेगळी अशी बनलेली असेल, किंवा आपला कांहीं वेगळेपणा, चमत्कार, प्रकट करावा अशा कांहीं अहंकारानें केलेली असेल. अशा प्रकारांत रंजकता उत्पन्न होऊं शकेल परंतु होईलच असें सांगतां येत नाही. दुसरा प्रकार म्हणजे त्या त्या गीताच्या, छंदाच्या, लयांगक्रमाच्या, स्वरनादक्रमाच्या, वर्णोच्चारक्रमाच्या अंगर्वा जीं धर्मलक्षणे त्यांनुसार जाति-डौल-वजन हीं ओघानेंच प्रकट होतात. द्रुतादि लय, गोपुच्छा इत्यादि यति, नाना लयांगांच्या मांडणीचा क्रम, त्यामध्ये भासणारे प्रमाण, वर्णोच्चारच्या जातिचा व तिच्यातील न्हस्वदीर्घ-बोधाघोष-बलदौर्बल्य-आघातानाघात इत्यादिकांचें परस्परप्रमाण व त्यांचा मांडणीक्रम, म्हणजेच छंद, —स्वरांच्या उच्चनीचत्वाचा जागजागचा कमीअधिकपणा व त्यांमधील न्हस्वदीर्घादि अंगें आणि क्रम, आणि अर्थवाही गीत असल्यास तो तो शब्दायेंध्वन्यर्थ-भावार्थ, हीं धर्मलक्षणे जाति-डौल-वजन-ग्रह ठरवितात; असें आपण मानिलें. या तर्कानुसार असाहि निष्कर्ष निघतो कीं एकाच ध्वन्यर्थ-भावार्थाचें प्रकटीकरण नानाप्रकारें होऊं शकतें म्हणजे नानाविध डौलानें, वजनानें जाऊं शकतें, आणि एकाच जातिचे नाना डौल, नाना-प्रकारांचें वजन वनूं शकतें. शिवाय लघूपाय, स्तोकस्तोभें यांच्या उपयोगानें एका छंदाच्याहि नाना जाती होऊं शकतात. अर्थात् त्या मर्यादा आहेत व त्या प्रमाणशीरपणा, रंजकता व ध्वन्यर्थ यांमुळे ठरतात. पुढें प्रमाणशीरतेखातिर तेंच चालवावें लागतें, आणि तसें करतांना पुढेंपुढें येणारे वर्तव त्यांच्या अंगभूत लक्षणांनुसार जे सहज व्हावयाचे तसे न होतों मुरड घालून, स्तोकस्तोभ-लघूपाय-स्वरालंकारादि साधनं वापरून, सुरुवातीच्याच डौलाचे केले जातात. येथेहि 'वळानें उत्पन्न केले' असेंच झालें, पण त्याचा कारणहेतु व त्याचें प्रयोजन प्रमाणवृद्धता व रंजकता हें असतें, चमत्कृतिदर्शन किंवा अहंकार अथवा गणितागत भेददर्शन हें नसतें. हें बळ नव्हे, हा 'अनु-नय.'

अशा या अंगखंडगतिजातियुक्त वर्णोच्चारांनीं जें प्रकट होतें तो 'तालठेका' अथवा 'ठेका.' हा अर्वाचीन शब्द आहे. अर्वाचीन भाषेंत म्हणतात कीं प्रत्येक ठेक्यांतील 'बोलां' च्या 'जागा' व ते ते 'बोल' ठराविक असतात. बोल हे 'खुले' किंवा 'बंद' असतात, आणि खुले असोत कीं बंद, त्यांजवर जोर देतां येतो किंवा टाळतां येतो. बोलांचे 'भरें बोल व 'खाली' (म्हणजे रिकामे) बोल असेहि प्रकार असतात. ज्यांवर 'भार' ते भरे बोल. भार आणि जोर यांत फरक आहे, 'धा' हा बोल खुला व भरा; पण त्यावरचा भार कमीअधिक करतां येतो. 'कत्' हा बंद बोल, तो खुला नव्हे, आणि भराहि नव्हे, परंतु त्यावर जोर देतां येतो. 'तून्' हा खुला पण खाली बोल, तोहि जोरदार किंवा जोराशिवाय वाजवितां येतो आणि त्याचा वर्णोच्चार बदलून, 'तत्' करून, त्याला बंदहि करतां येतें. बोलांची आंस वाढवून अथवा त्यांना आंदोलन देऊन त्यांचें लयांगमान बदलतां येतें, जसें 'दीडमात्रेचा बोल.' खंडस्थानाला 'खाली' असेंच नांव आहे, आणि ठेक्याचा भरदार, खुला, जोरदार बोल जेथें व्हावयाचा त्याला टाळीची जागा किंवा

‘टाळी’ (ताळी) म्हणतात, या सर्वांनी मिळून ठेक्याचा ‘डौल’ व त्याचें ‘वजन’ दिसतें, ही सर्व हिंदीउर्दूमधून आलेली परिभाषा आहे, व वरील विवरणांतील परिभाषेशी तिचें तेंतोतें साम्यहि आहे. वजन हें केवळ टाळीवर अवलंबून नाहीं, तर सर्व घटकांच्या एकत्रित परिणामाचें आहे ! टाळी ही गौण या सिद्धांताला आजच्या प्रवाताची ही पुष्टिच होय. ठेका कसा निर्माण होतो किंवा केला जातो याचें तर्कनिदान वर केलेच. एकेका जातिचीं नाना डौल व वजन होतात; जसें तीन-ताल-तिलवाडा-पंजाबी ठुमरी-टप्पा यांची जाति एकच, चतस्रच; पण वजन आणि डौल वेगवेगळा, याचाहि अर्थ आपण वर आधींच लावला.

ठेका जसा कोठें सुरू होतोच, तसा कोठें संपावाहि लागतो. सुरुवातीपासून संपेपर्यंतचा सर्व तो ठेका. तें ‘एक रूप’ असें झालें. हवें तर तें पुन्हां उभें करावें. पुन्हां उभें करावयाचें तर मध्यें काळ जातां कामा नये, नपेक्षां लय धिबडेल. म्हणून पहिल्या ‘आवृत्ति’चा जो अंतिम क्षण तोच पुढल्या ‘आवृत्ति’च्या सुरुवातीचा क्षण, तेथें खंडस्थान आहे व तें दोन समान क्रमांच्या मधलें आहे, तो लयक्षण आहे, तेथें नादाला ‘साम्यावस्था’ प्राप्त झालेली आहे, म्हणून त्याला ‘सम’ म्हणतात. ठेक्याच्या शेवटच्या मात्रेचा शेवटचा क्षण तो साम्यावस्थेचा क्षण, ती सम, सम हा क्षण आहे, बोल नव्हे ! ‘ठेक्याची पहिली मात्रा ती सम’ म्हणतात तें चुक आहे; मात्रा म्हणजे क्षण नव्हे, ‘पहिल्या मात्रेच्या सुरुवातीचा क्षण ती सम’ हें चुकीचें नव्हे, कारण तोच क्षण आधींच्या आवृत्तिच्या शेवटच्या मात्रेचा शेवटचा क्षण असतो, परंतु ‘ठेक्याचा अंतिम क्षण ती सम’ हेंच व्याख्याद्वष्टिनें बरोबर आहे ! कारण आवृत्ति न केली तरी ठेका असतोच आणि त्याला अंतिम क्षणहि असतो, सुरुवातीचाहि क्षण असतो, परंतु तेथें नादाची उत्पत्ति होत असल्यामुळे तो सुरुवातीस जाणवत नाहीं. ‘एकचवार ठेका’ हें समजलें कीं सम कोठें थांबल्लें वितंड उघडें पडतें, असा वितंडवाद घालणाऱ्यांवर एक प्रयोग करावा, ‘एक-दोन-तीन-चार’ अथवा ‘धा-धी-धी-ना’ एवढाच ठेका एकच वार त्यांनां म्हणावयास सांगावा आणि सम कोठें तें दाखवावयास सांगावें, कांहीं फरक होतोच ! कित्येकांनां पुढचा ‘एक’ किंवा ‘धा’ म्हटल्याशिवाय रहावत नाहीं. आणि कित्येक तर ‘चार’, ‘ना’ चे अर्धवट उच्चार करूनच थांबतात. तो चार किंवा धा पूर्णमात्रेचा करणें आणि ती मात्रा पूर्ण होतांच सभेचा मूक इपारा करणें हें त्यांनां जमतच नाहीं ! टाळी आणि धा या उच्चारांनां भलतेंच महत्त्व दिल्याचे हे परिणाम होत, ज्यांनां लयज्ञान आहे ते मात्र वरीलप्रकारचें वितंड घालीत नाहींत.

येथें आवृत्तिकल्पना आली. ठेक्याला आवृत्तिधर्म दिला गेला व आहे असें मानिलें. ठेक्याचीं आवर्तनें होतात, म्हणून ठेक्यालाच ‘आवर्तन’ अथवा ‘एक आवर्तन’ म्हणण्याचा प्रघात आला. ठेका या सर्व वस्तुकडे एकच एक एकजिनसी रूप या दृष्टिनें पाहिलें जातें. जसा एक दिवस, दिवसांत नाना घटनांचा कालक्रम असतो, परंतु एकेका दिवसाचा असा आपण साकल्यानें विचार करूं शकतो, उघडच आहे कीं, हें एकजिनसी रूप कांहीं संदर्भातच होतें, इतरच नाहीं. जसें, एक दिवस याचा विचार आपण ज्योतिःशास्त्र, प्रवास, कोणत्याहि गांवचा सुकाम, वगैरे संदर्भात एकजिनसी नजरेनें करितों, परंतु रोजनिशी लिहितांनां आपण त्यांतील

एकेका घटनेचा विचार करितों, त्या संदर्भात हे एकजिनसीपणाचें धोरण नसतें, (एकजिनसीपणाचा विचार 'गेष्टाल्ट्' या नांवाखाली पुढें करावयाचा आहेच).

आवर्तन केवढें असावें, याचा रंजकतेच्या दृष्टिने आपण विचार केल्या, अति लहान आवर्तन हे चित्तलयाला साधन म्हणून दीर्घकाल आवृत्त केल्यास रंजक या सदरांत पडत नाही; आणि अतिदीर्घ आवर्तन हे बुद्धिबलाय, त्यामध्ये सुखक्रीडा नाही म्हणून तेहि रंजक नव्हे; असें आपण मानिलें.

ठेक्याला अमुक तालाचा ठेका, अमुक तालठेका असेंहि म्हणतात व ते ठीक आहे, ठेका हे प्रत्यक्ष वर्तावाचें कर्णगोचर रूप, त्यांत डौल व वजन स्पष्ट होतें, परंतु ताल हे केवळ लयांगदृष्टिने मात्रा-खंड-जाति अशा घटकांवरून वर्णिलें गणितरूप, त्याला वजन नाही कारण तो 'एकू' येत नाही, 'ताल' आणि ठेका हे शब्द समानार्थकच वापरिले जातात, परंतु वर सांगितलेला भेद अति महत्त्वाचा आहे आणि तो स्पष्ट स्मरणांत रहावा यासाठी या दोन शब्दांमध्ये अर्थभेद पाळणें अत्यावश्यक आहे असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें.

ठेका हा शब्द अलीकडचा, पूर्वी ताल हा एकच शब्द असे, आणि डाबखोरी टाळी तो ताल, जातिखंडअंगगतियुक्त वर्णित आवर्तनरूप तोहि तालच, आणि त्याचे ठेके तेहि तालच, असें होई, हे इष्ट नव्हे. टाळीक्रिया, टाळीकाल, ताल, आणि ठेका हे चार शब्द कटाक्षानें वेगवेगळ्या अर्थांचे वापरणेंच इष्ट आहे.

चच्चत्पुटः, चाचपुटः, पंचपाणि, पटपितापुत्रकः, संप्रकेशकः, व उद्धट्टक हे प्राचीन ताल, ते कम ते आपण पाहिलेच, हे मध्य द्रुत-विलंब अशा कमीअधिक जलदतेनें वर्तविले जात हे सांगणें नकोच, गुरु-लघूंच्या परिमाणें त्याचा 'यथाक्षर' उच्चार कसा घालून दिलेला आहे तेंहि आपण पाहिलें, हे उच्चार केले की ते ठेकेच झाले! यांमध्ये एका तालांगलघुला एक मात्रा-दोन मात्रा-चार मात्रा असें उच्चारण ठेविलें की ते अनुक्रमें ध्रुव, चित्र व वृत्तमार्गींचे झाले असें होतें, हे टाळीच्या आधारानें सांगितलें, परंतु वर्णोच्चारांनींहि दर्शवितां येईल, उदाहरणार्थ

॥ चा ५ । चपु । टः ॥. दोन मात्रांचा एक 'क्रिया,' जी उभ्या वाणानें 'जोरदार उच्चार' अशी

लिहिली आहे, अशा प्रकारें हा चित्रमार्गी झाला व त्यांत टाळी दिलीच नाही.

॥ चा ५५ । च५५पु । टः — ॥ हा वृत्तमार्गी झाला, परंतु तो तसा व्हावा यासाठी 'टः' नंतर दोन मात्रांचा चिराम (स्वस्थता) ठेवावा लागला.

आतां याच अक्षरांचें रूप ॥ चा ५ चपु । टः चा ५ । चपु टः ॥ असें करितों येईल, येथे वृत्तमार्गी राहिलेला, परंतु दोनदा उच्चार करावा लागला, यांत यथाक्षर-उच्चार राहिल्या नाही. यथाक्षरोच्चार म्हणजे प्रथम घालून दिलेल्या नियमानुसार.

हे ताल, हे ठेके, तिख, चतख व खंड जातिचे आहेत, परंतु त्यांचें मिश्रण होऊन इतर जातीहि होतात, उदाहरणार्थ 'चच्चत्पुटः चाचपुटः' हा ठेका चतख व तिख अशा मिश्र

(४ + ३ = ७ मात्रांच्या) जातिचा होईल. 'चच्चपुटः पंचपाऽणि' यांत ४ + ५ = ९ ही संकीर्ण जाति निर्माण होईल, आणि 'चाचपुटः पंचपाऽणि' यांत ६ + ५ = ११ मात्रांची जाति होईल; येथें चाऽचपुटः = गुरुलघुलघुगुरु यांत लघुची मात्रा एक मानिली. पण गुरुची मात्रा जर एक धरली तर 'चाचपुटः पंचपाऽणि' हा ३ + ५ = ८ मात्रांचा ठेका व ताल होईल. (पंचपाऽणि च्या मात्रा ५ च धरिल्या). तरीहि, या आठ मात्रा ४ + ४ अशा खंडांमध्ये विभक्त नसल्यामुळे हा चतस्र ताल रहाणार नाही ! चतस्रताल रहाण्यासाठी ॥ चाऽ । चपु । टः) (पं । च । पा । ऽ । णि ॥ हा उच्चारच बदलावा लागेल, तो ॥ चाऽ । चपु । टः । पं) (च । पा । ऽ । णि ॥ असा करावा लागेल, पंच्या अनुनासिक उच्चाराआधी यतिभेद दिसेल असा वर्ताव करावा लागेल.

मार्गतालांचाहि विस्तार कसा होऊं शकतो, त्यांतून इतर मार्गताल कसे निर्माण होऊं शकतात, आणि यथाक्षरोच्चार सुटतसुटत गेले कीं तालाचें मार्गरूपहि न राहून देशी ताल कसे येतात, याचें हें उदाहरण. मार्ग हा आतां नष्ट झालेला प्राचीन प्रकार, असें मुळींच नाही. त्याकाळींहि देशी वर्ताव असे आणि आजहि मार्गरूपें सांपडतात. मात्र रंजकतेच्या दृष्टिनें, देशी-भाषांच्या दृष्टिनें, यथाक्षरोच्चार व मार्ग हे फार बंधनकारक होतात, म्हणून देशीताल हेच अधिक आढळतात.

या उदाहरणांतहि सोय म्हणून टाळीचें प्रतिरूप म्हणजे जोर (↓) असें घेतलें. परंतु जोर न देतांहि जाति-खंडांचें, ठेक्यांचें प्रदर्शन होऊं शकतें. त्यांत स्वरांचें उच्चनीचत्व, स्वरा-लंकार आणि किंचित्काल विराम यांचा उपयोग होतो. (कित्येक स्वरांलंकारांचीं नांवें व त्यांच्या व्याख्या आपण पाहिल्याच आहेत, आणि उच्चनीचत्वाचाहि कांहीं परामर्श घेतला आहे). याचीं उदाहरणें 'स्वररागविचार' या पुस्तकांतच येऊं शकतील. तूर्त ज्यांत जोरदार उच्चार नाही असें एक अक्षरवर्णक्रमाचेंच उदाहरण घेऊं. 'ननमयययुतेऽयं मालिनी भूति लोके' यांत कोठेंच जोरदार उच्चार नाही ! भू व कदाचित् के यावर तो असावा, तो तेथे नकोच आहे. तरीहि या चरणाचा डौल, त्याचा ठेका, त्याचा ताल प्रकट होतोच; तो केवळ न्हस्वदीर्घत्वानें, आणि त्याच्या 'चाली'नें म्हणजे स्वरांगांच्या क्रमानें तर तो स्पष्टच होतो ! 'सुरासुरांतहि लयताल भरलेला असतो किंवा पाहिजे' असें जें म्हणतात त्याचा मतलब आतां साधारण तरी समजेल.

आणि मार्गानुसारी वर्तावांतहि एककल-द्विकल-त्रिकल-चतुष्कल इत्यादि प्रकार कदांमुळे येतात, याचें स्पष्टीकरण स्वरांगांच्या उदाहरणांचेच आपणांस मिळालें.

एक मात्रा म्हणजे एक न्हस्वाक्षरोच्चारकाल. मात्रा केवढी दीर्घ ठेवावी हें द्रुतमध्यादि निचडीवर अवलंबून. आणि देशी भाषेंतहि 'राऽम्', 'तऽर् काव् !', 'फाऽर् मोय' इत्यादि-मध्यें दिसतें कीं 'न्हस्वाक्षर' याचाहि काल ठराविक नाही; कधीं तो अगदींच न्हस्व होतो तर कधीं जवळजवळ दीर्घ म्हणण्यासारखा होतो. - दीर्घाक्षरकाल हा त्याहूनहि मोठा होतो, पण 'एकास दोन' हें प्रमाण सुटून जातें. म्हणून केवळ लघुगुरुद्रुतप्लुत ही छंदग्रंथांची भाषा पुरी ल.ता.वि. १६

पडत नाही, व द्रुतविराम, प्लुतविराम अशीं अंगेहि विचारांत घ्यावी लागतात. (स्वरविवेचनांत, स्वरालंकारवर्णनांत, रागत्रिकित्सेत, तर हें घडीघडीला होईल). हल्लीं हीं लयांगांचीं नांवां प्रचारांतून गेलीं व अर्धमात्रा, पावमात्रा, सवादोन मात्रा असा साधासीधा हिशेब आला.

परंतु अर्ध-पाव-सवा-तृतीयांश इत्यादि अंशभागांचें विवरण अवघड भासतें, यासाठीं तोडणा असा केल्या जातो कीं, त्या प्रसंगांतील जो सर्वांत छोट्या भाग, तो 'एक' समजला जातो व मग सर्व हिशेब पूर्णांकांतच होऊं शकतो. ॥ रा । ५ म् ॥ यांत रा ची एक मात्रा तर म् ची अष्टमांश मात्रा व ५ यांत उरलेली ४ मात्रा येते. हेंच ॥ रा ५ ५ ५ । ५ ५ ५ म् ॥ असें मानितात. रा ७ व म १ असें म्हटलें तर येथें 'म' हीच एक मात्रा जणू झाली; मात्रा = मापनाचें साधन. म्हणजे मात्रा ही मर्जानुसार केली जाते. करणदृष्टिनें हें सोपें, पण परंपरेच्या शास्त्रदृष्टिनें चुकीचें आहे.

म्हणून १ तालांगलघु = १ स्वरांगलघु हें ध्रुव-प्रमाणहि आतां नाहीं. एका तालांगलघुच्या मात्रा दोन मानाव्या, चार मानाव्या, इत्यादि प्रमाणें मानिलीं जातात, पण तीं असुक एका नियमानुसार आहेत असें नाहीं. ४ विराम (४ × ३/४ मात्रा) = १ तालांगलघु हें प्रमाण धरून आपण एक कोष्टक केलें तें दाखल्याखातर; त्याला तर्काधार, शास्त्राधार असा नाहीं. ती एक रूढि आहे, पण अशा इतरहि रूढी असू शकतील. ॥ धागे । दिन । नगे । दिन ॥ हा कहरवा नामक एक ठेका; त्याच्या मात्रा कोणी ४ सांगतात तर कोणी ८, हें मानण्यावर आहे. यांतील अक्षरें हीं सर्व समान न्हस्वत्वाचीं अक्षरें आहेत म्हणून तत्त्वतः या मात्रा आठ झाल्या, पण या मात्रा चारच, असें अट्टहासानें सांगणारेहि तालज्ञ आहेत. तीनतालाच्या मात्रा सोळा कीं आठ, हा शुष्कवादहि त्यांतलाच. हे मतभेद आहेत; व त्यांचें कारण असें कीं नव्या रूढ्यनुसार शास्त्रामध्ये तर्कशुद्ध फेरफार करण्याचें धाडस कोणी केलेंच नाहीं. आणि जुने ग्रंथ या कामीं उपयोगांत येत नाहींत. कारण त्यांमध्ये तालांचा (गणितरूपाचा) विचार आहे, ठेक्यांचा नाहीं.

सध्यां काय मानिलें जात आहे व त्यांत मतभेद कोणते व कां हें सांगितलें. जें मत त्याच्या संदर्भांत ठीक वाटेल तें तेव्हां तेथें आदरावें हें उचित. परंपरागत शास्त्र मानावयाचें तर तें यात्रावर्तीत स्पष्ट आहे-बरील कहरव्याच्या मात्रा ध्रुवमार्गानें आठ, तीनतालाच्या सोळा, ४ विराम = १ मात्रा = १ तालांगलघु हा ध्रुवमार्गाचा हिशेब.

'समेवर धा हवा !' (म्हणजे ठेक्याची पहिली मात्रा खुल्या भरदार जोरयुक्त वर्णाची असावी) हा आग्रहहि त्यांतलाच. बरील विवरणांत स्पष्टच आहे कीं या रूढिला शास्त्राधार असा कांहीं नाहीं. भरा बोल बंद करितां येतो, जोरहि कमीजास्त करतां येतो, हें तर मान्यच आहे. तेव्हां 'समेवर धा' घेऊनहि कांहीं मोठी कार्यसिद्धि होते असें नव्हे. उलट या 'धा'ला, त्याबरोबर वर्णाला इतके अवास्तव महत्त्व आलें आहे कीं त्यानें वर्ताव, शुद्धवाणी, रंजकता हें सर्वच अष्ट होतें, समेवर 'धा' न घेतां 'ना' घेतला तर ठरलेला ठेका बदलेल एवढेंच. ताल तोच !

असे अदलबदल अनेक होऊ शकतात. कोणत्याहि घटकांच्या जडणघडणीचे अनेक प्रकार होऊ शकतात. त्यांचा समग्र विचार तो प्रस्तारविचार, अमुक इतके घटक (घटक-संख्या) दिलेले असले, व प्रत्येक 'प्रकारां'त (अवयवांत) त्यांपैकीं अमुक इतके व्यावयाचे (हे 'अवयवमान') हे ठरलेले असले तर एकूण प्रकार (प्रस्तारभेद, अवयवभेद, भेद, नष्टरूप, नष्ट) किती होतील (संख्या, संख्यान)? ते सर्व कसे मांडावे-जाणावे, म्हणजे प्रस्तार कसा करावा? तो सर्वच्या सर्व लिहिण्याला जागा (अध्यदेश) व म्हणण्याला वेळ (अध्ययोग) किती लागेल? प्रत्येक प्रकाराला क्रमांक (उद्दिष्ट, भेदांक) मिळेल कारण मांडणीची रीत ठरलेली आहे, तर क्रमांकावरून रूप (उद्दिष्टावरून नष्ट) किंवा माहीत असलेल्या रूपावरून क्रमांक (नष्टावरून उद्दिष्ट) कसे काढावे? हे आपण स्थूलतः पाहिलें.

प्रत्येक प्रसंगांत कांहीं अटी असतात, मर्यादा घालून दिलेल्या असतात. त्या मर्यादा पाळून प्रस्तार करावयाचा व नष्टोद्दिष्ट काढावयाचें तर त्याच्या प्रसंगां वेगवेगळे नियम, वेगवेगळी रीति वापरावी लागते. असे कांहीं नियम, कांहीं रीती आपण पाहिल्या, व कोठेंकोठें पर्यायरूपी वेगळ्या रीतीहि सांगितल्या-कारण कोठें एक रीति उपयुक्त तर कोठें दुसरी सोईची असे असतें. अवयवांत एका धर्मजातिलक्षणाचे घटक किती व दुसऱ्या धर्मजातिलक्षणाचे किती हे सहज सांगणारी 'मेरू' नामक आकृति व तिचे सूचिमेरू, सुमेरू, खंडमेरू, द्रुतमेरू-लघुमेरू-गुरुमेरू-संयोगमेरू इत्यादि प्रकार, आणि पताका, नाराची, पंक्ति, मत्स्य इत्यादि आकृतीहि आपण पाहिल्या. (त्यांत हेहि दिसलें कीं पुस्तकांत जो 'खंडमेरू' म्हणून छापतात ती वस्तुतः 'पताका' असते, आणि ती सुधारून आपण मेरूच मांडला). अमुक क्रम इत्यादि मर्यादा पाळून होणारा प्रस्तार व त्यांतील नष्टोद्दिष्टें सहज काढण्यासाठीं असे मेरू कसे करावे व त्यांचा उपयोग कसा करावा हेहि पाहिलें.

कोणत्याहि पुस्तकांत हा विषय एकत्र, साकल्याने व स्पष्टीकरणासह तर्कयुक्त असा सांगितलेला नाही, म्हणून आपली मांडणी स्वतंत्रपणे करावी लागली. त्या ज्या पुस्तकांत कांहीं प्रस्तारविचार आहे असे छंदग्रंथ, आयुर्वेदग्रंथ, बृहद्देशी-संगीतरत्नाकर-पारिजात-दर्पण-मकरंद-रागविबोध-वगैरे अधिक प्रसिद्ध व तालनृत्यविषयक कमी प्रसिद्ध असे ग्रंथ पाहून त्यांतील निवड करून संकलन, त्याच्या भरीला अंकपाश, लीलावती इत्यादि भारतीय ग्रंथ व मेट्रिसेस, पर्म्युटेन्स, पार्टिशन थियरी, कॉम्बिनेटोरियल् अँडेलिसीस् या विषयांवरील पश्चिमात्य ग्रंथ; आणि डिजिटल कॉम्प्युटर प्रोग्रामिंग, एन्थुमरेन्स, स्विचिंग सर्किट थियरी यांतील मूलतत्त्वांचा कांहीं भाग घेऊन, त्यांत स्वतःची भर घालून उदाहरणें सुद्धा तयार करून, असा हा विषय मांडावा लागला. त्यामुलें प्रस्तारविचाराचें क्षेत्र कसें सर्वगामी व उपयुक्त आहे हें समजलें. अर्थात्, समग्र प्रस्तारनियम सांगणें शक्य झालें नाहीं.

लयांगांची जडणघडण, तालठेक्यांची वांधणी, स्वरक्रम, उच्चारमालिका इत्यादि घटकांचे अमुक अमुक अटी पाळून होणारे जुळणीप्रकार सर्वच्यासर्व आतां आपणांस कळूं शकतील. लयदार

व बेलय, सुरीला व बेसुरा, यांतील तारतम्य सांगतां येईल.* अमुक दोन वर्ताव हे एकाच मूळ स्वरूपाचे दोन पर्यायभेद आहेत कीं वेगवेगळेच आहेत, व साम्यभेद कोठें व कसा, हें कळेल, ताना, तालटेके, पलटे, कायदेछाट, हे तयार करतां येतील, पढन्त, वढन्तपढन्त व रागानुरूप-गीतानुरूप वढन्त ही साधेल. नवे छंद, नव्या चाली बांधण्याची एक रीतिहि आपल्या हातांत आली, 'विस्तार' हातीं आला.

प्रस्तुत पुस्तकाचा परंपरागत तार्किक 'शास्त्र' भाग, 'आकर', हा आपण येथें आंवरता घेत आहोंत. दुर्दैवानें स्वरंगाविवेचनाला त्यांत आपण केवळ स्पर्शच करू शकलों. त्या त्रुटिची भरपाई 'स्वररागविचार' पुस्तकांत होईल, पण तूर्त आहे त्यांत समाधान मानणें भाग आहे. हा जरी तर्क-भाग असला तरी क्रियावद्ध-क्रियाधारित-प्रयोगक्षम असा तर्क तोच ग्राह्य, या तत्त्वानुसार तो आपण उदाहरणें वगैरे भरपूर घेऊन मांडला, आणि 'ल्यांगसाधना' कशी करावी या क्रियात्मक पद्ध-तिचा आराखडाहि दोन भागांत मांडिला, हें पुस्तक वाचतांनां त्या त्या जागीं जो वाचक प्रत्यक्ष 'करून पाहील', त्याचाच फायदा अधिक होईल.

परंतु केवळ क्रियाहीन तर्क हा भाकड, क्रियेशिवाय त्याचा उपयोग नाही. आकराची पूर्ति करणानेंच होणार, म्हणून करणभागाशिवाय या पुस्तकालाहि किंमत नाही. 'प्रत्यक्ष क्रिया कशी करावी' हें सांगणारीं नोटेशन्पुस्तकें खूप आहेत, पण जी होते ती क्रिया कोणती, तिची पद्धति काय, ती जाणावी कशी, आणि तिच्यामध्ये आधीं सांगितलेलें 'शास्त्र' कसें प्रकट होतें, हें पाहिलेंच पाहिजे. तें इतरत्र नाही. म्हणून तेवढा करणभागाहि-खरें पाहतां करणतत्त्वाचाहि भाग-आतां कांहीं अंशीं नव्यानेंच पुढें येणार आहे. (त्यांतहि स्वरविचार स्थलाभावीं वर्ज्य आहे).

* लयमान-लयगतिमधील प्रमाणवद्धता जेवढी कमी तेवढा तो तो वर्ताव 'बेलय', यांत स्वरनाद, उच्चनीचत्व, विराम, वर्णोच्चारार्थें परस्पर न्हस्वदीर्घत्व, त्यांमधील तुलनात्मक आघात-अनाघात, घोष-अघोष, जोरभार, खुलेबंदपणा, नादस्फोट अथवा मंदपणें नादवृद्धि-क्षय, इत्यादि नाना घटक विचारांत घेतले जातात, व सधेमधील रूढ असलेल्या लघूपायांच्याहि मर्यादा उल्लंघित्या कीं काय हेंहि पाहिलें जातें. याचें केवळ निदर्शन पृ. २०७-२०८ वर केलेंच.

अमुक अमुक उच्चत्वा-नीचत्वाचे तंतोतंत हवे तसेच स्वरनाद उमटले तर तो वर्ताव सुरीला, न पेशां बेसुरा; एवढेंच केवळ नाही तर त्या त्या नादांचें परस्पर न्हस्वदीर्घत्वहि विचारांत घ्यावें लागतें.

येथील 'बेलय-बेसुरा' या कल्पना शास्त्रोक्त व परंपरागतांच्या अभ्यासांतीलच आहेत; नव्या नाहीत, त्या आजकाल बहुजनांच्या जाणीवेंतून गेल्या आहेत; या शब्दांचा खोल अर्थ नष्ट होऊं पहात आहे.

यांतील बेलयपणाचें विवेचन 'गीतप्रबंधविचार' व बेसुरेपणाचें विवेचन 'स्वररागविचार' या पुस्तकांत होईल.

अमुक एक वाद्य हें तालवाद्य, व अमुक नव्हे, हें कशानें ठरतें; अशीं तालवाद्यां कोणतीं व त्यांत मुख्यत्वे प्रचारांत कोणतीं, ती कशीं असतात व कशीं वाजतात, हा 'तालवाद्यविवेक' आपण करूं.

'ठेका' म्हणून जो वर्णिल्या, त्याचे प्रघातांत किती प्रकार आहेत ते स्थूलतः पाहून त्यांची थोडीशी चिकित्सा करूं.

पण तालवाद्यांचें वादन हें केवळ ठेक्यानेंच संपत नाही, त्यांतहि विस्तारविलास भरपूर असतो. तो कोणता, कसा, कसा ठरवितात, त्याची मांडणी कशी, त्याला पद्धति आहे कीं नाही, हें आपण पाहूं. त्यासाठीं कांहीं गणिताच्या रीतिहि उपयुक्त म्हणून सांगूं.

हा झाला 'तालव्यवहार', परंतु असें म्हणतात कीं कर्नाटकी संगीतांतील तालपद्धति व तालव्यवहार हीं इतर भारतीय संगीताहून फार वेगळीं आहेत व तींच खरोखर प्राचीन शास्त्रीय पद्धतिचीं-परंपरेचीं आहेत. या मताचाहि परामर्ष घेतला पाहिजे. म्हणून या मतांत खरेंखोटें, ग्राह्याग्राह्य पाहण्याच्या हेतुनें आपण परंपरेची व दाक्षिणात्य तालपद्धतिची ओळख करून घेऊ व 'आपल्या' व त्या पद्धतींत साम्यभेद कोणता-कसा तें वघूं.

तर्कभाग म्हणून जो हा पुस्तकाचा पूर्वार्ध, त्यांत सिद्धान्तमतें येतात, आणि यापुढचा जो उत्तरार्ध, त्यांत केवळ कृति येते. ही कृति त्या सिद्धान्तमतांशीं किती सुसंगत आहे, विसंगति कोठें भासते व कशी आणि कां, सिद्धान्तमतांनां त्याकारणानें किती व कोणती मुरड पडते आणि त्यायोगें आपलीं परंपरा कशी, किती व कोठें बदलली आहेसं दिसतें, हें पाहण्याचें काम, आणि परंपरेंत बदल आढळेल तर त्याचीं शक्य व संभाव्य कारणें अंदाजण्याचा खटाटोप, आपण 'तालविवेक' या भागांत करूं.

आणि अशा प्रकारें शेंवटीं आपल्या पदरीं काय पडलें याचा समारोप, 'उपसंहारातें' होईल. उपसंहारामध्ये कांहीं अनुत्तरित प्रश्नांचीहि चर्चा करावी लागेल, आणि अधिक विचाराची, संशोधनाची गरज कोठें आहे हेंहि दाखवावें लागेल.

येथें हा 'विष्कंभक' संपला. अस्पष्ट ठेविलेल्या व लांबणीवर टाकलेल्या मुद्यांचें कांहीं स्पष्टीकरण यांत आपण साधिलें व त्रोटक आढावा घेतला. उत्तरार्धाची सुरुवात तालवाद्यानें व्हावी हें उचित होईल.

१३. तालवाद्यविवेक

तालवाद्यांतील सरसनीरसता, किंवा आपल्या प्रस्तुत विषयापुरतेंच बोलावयाचें तर भारतीय संगीतांतील तालवाद्यांची कमीअधिक रंजक उपयुक्तता, ठरवावयाची तर प्रथम अशा वाद्यांत आपणास काय हवें आहे व तें किती प्रमाणांत हवें आहे हे ठरविलें पाहिजे. संगीतांतील स्वरांग व तालांग हीं अभेद्य असतात ही आपली निश्चित भूमिका प्रथमपासून सतत आहे. आतां तालवाद्यांत तालांग प्रमुख करावयाचें आहे; म्हणजे, जें स्वरांग तेथें अस्तित्वांत आहे असें गृहीतच धरलें आहे, तें तालांगाच्या मानानें फार कमी प्रमाणाचें ठेवावयाचें आहे. आणि अशा 'श्रम-विभाषणी'च्या तत्त्वावर स्वरनादाच्या पार्श्वभूमिवर ध्वनिच्या साहाय्यानें कालखंड उभे करावयाचे आहेत. (स्वरमालिका सोडून) अक्षर-स्वर आणि व्यंजन, -कठोर व मृदुव्यंजन, आघाती-अनाघाती वर्ण, स्वरनाद थोडासाच कमीजास्त उंच करून उत्पन्न होणारे आंदोलनयुक्त वर्ण, अथवा ध्वनिची शक्ति कमीजास्त करून उत्पन्न होणारे गद्गद उच्चार, किंवा निव्वळ तुटक तुटक, 'लिहून दाखविण्यास अशक्य असे' ^१ ध्वनि, यांपैकी एका अथवा अनेक ध्वनिसाधनांनीं असे कालखंड निर्माण करितां येतात याचीहि आपण कल्पना घेतली आहेच.

अ, ओ इत्यादि तीं स्वराक्षरें, कचतटप इत्यादि तीं व्यंजनें. ठ, ड, घ, ण, ध, थ आदि व्यंजनें कठोर आणि न, ल, त, म, वगैरे मृदु असें आपण मानितां; पण हे कितपत शास्त्रशुद्ध आहे ? संस्कृतमध्ये 'र' हें व्यंजन कठोर मानित नाहीत; मराठींत तसेंच आहे असें नक्की सांगवत नाहीं. इतकेंच नव्हे तर स्वर कशास म्हणावें, व्यंजन कशाला म्हणावें, याबद्दलहि वेगवेगळ्या भाषांमध्ये वेगवेगळे आचारविचार आहेत. कठोर व्यंजन तरी कोणतें ? "धांवा, हा आलोंच" आणि "झालाच पाहिजे" यांतील 'लो' या दीर्घाक्षरानंतर येणारा 'च' आणि 'ला' या दीर्घाक्षरानंतरचा 'च' यांची मृदुकठोरता सारखीच आहे काय ? 'नानामामा, नानामामा' हे सर्वच मृदु, आकारान्त समान वर्ण असूनहि लय कां निर्माण होतो ? आघाती व्यंजनाची कल्पना मानिली व तालांत आघातवर्णावर तालक्रिया सशब्द होते असें मानिलें, तर 'राधामाधव, राधामाधव, यांत आघात कोठें ? रा वर की धा वर ? ^२ आंदोलनयुक्त वर्ण म्हणावा तर, हवाई हळय्याची सूचना देणारा जो भोंगा वाजतो तेवढें दीर्घ व तेवढें स्वराची उंची कमीजास्त होणारें नादरूप हें त्याप्रकारचें मानावें कीं नव्हे ? काहीं जणांच्या आवाजांत एक सूक्ष्म कंपन निश्चितपणें जाणवतें, तें आंदोलन मानावें काय ? काहींनीं दीर्घ आकार लावल्यावर तो, बाज्याच्या पेटीचा छिद्र पडलेला भाता मागेंपुढें हालवून जो स्वरनाद निघतो त्याप्रमाणें मासतो, तें काय मानावें ? ^३ हे व असेच तात्त्विक प्रश्न उद्भूत होतात, त्यांची थोडी अधिक ओळख या पुस्तकांत जागजागीं दिलेलीच आहे. सत्य असें आहे कीं अशा प्रश्नांचें शुद्ध भूमिकेवरून, सत्कर्तें व प्रयोगावर आधारिलेलें साग्रसमग्र उत्तर किंवा स्पष्टीकरणमुद्दां आज कोठेंहि उपलब्ध नाहीं; यंत्राच्या साहाय्यानें प्रत्येक ध्वनिचा संपूर्ण आराखडा-त्याच्या नादाचा $\frac{1}{100}$ सेकंदाइतक्या सूक्ष्म भागाचा टिकाव,

उच्चनीचता, त्यांतील वेगवेगळीं कंप-आंदोलनें, त्या प्रत्येकाची शक्ति,—मिळतो व त्याचें विश्लेषणहि होतें; परंतु त्या सर्वांचा एकूण परिणाम कानांवाटे मेंदूवर काय होतो, आणि त्यामुळें कोणत्या स्मृति जाग्रत होतात वा इतर चित्तमनोव्यापार होतात, व तेतें व्यापार व्यक्ति-समाज-काल-निरपेक्ष आहेत कीं नाहीं, याचा पूर्ण अभ्यास अजून व्हावयाचा आहे. शास्त्र या नांवानें मिरविणारे मानसशास्त्र, ध्वनिउच्चारशास्त्र, भाषाशास्त्र इत्यादि विचार आहेत त्यांत हे प्रश्न पार सोडविले असें सांगणारी भाराभर पुस्तकेंहि आहेत; पण शब्द म्हणजे अर्थ नव्हे व कल्पनांचा डोळारा म्हणजे शास्त्र नव्हे *.

लयनिर्मिति ध्वनिक्रियेनें करावयाची असें म्हटल्यावर या सर्व प्रश्नांस तोंड द्यावयास हवेंच; तें तर शक्य नाहीं, म्हणून आपलें अज्ञान स्पष्टपणें जाणीवेंत ठेवूनच इतर विधानें करावीत हें उत्तम. तेव्हां तालवाद्याकडून आपल्या अपेक्षा अमुक अमुक असें जे म्हटलें, तें केवळ रूढार्थानें, परमार्थानें नव्हे; आणि तो रूढार्थहि आपल्याला ज्या ज्या भाषांचें वळण व संस्कारोत्पन्न संवयी आहेत त्यांच्याच संदर्भात व्यावयाचा, एवढें प्रथम ठरवें. "

तेव्हां असें म्हणूं : तालवाद्यांत आपणास थोडा स्वरनाद, म्हणजे कांहीं काळ टिकणारा—पण फार काळ नव्हे— निश्चित उंचीचा नाद, हवा, तो थोडा कमी अधिक उंच— पण फार नव्हे— सहज करण्याची सोय हवी; त्यांतून आपणांस असे वर्ण सहज काढतां यावेत कीं ज्यांस आपण आणल्या संस्कारामुळें आघाती—अनाघाती—स्वरव्यंजनें म्हणतो. त्यांतून पाहिजे तर तुटक ध्वनिहि निर्माण करितां यावा. ध्वनिला आंदोलनहि देतां यावें आणि त्याची शक्ति कमीअधिक करितां यावी. हें सर्व, वादनक्रिया चालूं असतांनाच करितां यावें. जेवढा हा आवांका अधिक, त्याची सुलभता अधिक, तेवढें तें तालवाद्य अधिक उपयुक्त व रंजक असें आपण म्हणूं; आणि शिवाय आपल्या संगीताच्या एकरंज पद्धतिच्या व व्यवहारांच्या दृष्टिनें, तें वाद्य एका माणसाला इकडून तिकडे नेण्यास व वाजवावयास सुलभहि हवें— या अटीनुसार मोठीं वाद्यें, गुंतागुंतीच्या रचनेचीं उपकरणें व यंत्रें हीं आपोआपच वाद होतात. *

या कसोटीवर श्रेष्ठकनिष्ठता ठरवावयाची ती प्रघातांतील एकूण वाद्यें घेऊन, हें नव्हे—तें नव्हे—हें अधिक बरें, असा विचार करून ठरविणें जास्त योग्य ठरेल, नपेक्षां पूर्वग्रहाचा दोष पदरीं येईल.

पाहिलें तें 'मुखवाद्य', पण तें येथें विचारांत घ्यावयाचें नाहीं, कारण त्याकडे गायनाची सर्वच क्रिया सोंपविलेली आहे. टाळी बरील कसोटीला उतरतच नाहीं; म्हणून तीहि वर्ज्य. म्हणून मानवी शरीराव्यतिरिक्त 'भांडीं' पहावयास हवीं.

अशा प्रगत वाद्यांचे प्रकार चार : तत, ज्यांमध्ये तार, तांत इत्यादि ताणलेली असते तीं; वितत किंवा अवनद्ध, ज्यांमध्ये ताणलेला पृष्ठभाग असतो तीं;—पातळ चामडें ताणलें असल्यास चर्मवाद्य असेंहि म्हणतात;—घन म्हणजे वाजविण्यास सोयीस्कर असे एक अथवा अनेक घन-पदार्थ आणि सुपिर म्हणजे पोकळ, ज्यांत पुंकर घालून ध्वनि काढावयाचा. हें वर्गीकरण विज्ञानमान्य व जगभर आहे, या वाद्यांत कांहीं निव्वळ स्वरप्रधान, कांहीं निव्वळ आघातप्रधान व

काही दुहेरी उपयोगाची असणार. अर्थात लय सुटणार नाही हे सर्वातच आहे. तेव्हा आपणांस निव्वळ तालाघातप्रधान बाधें व रंजक तालप्रधान बाधें निवडावयाची आहेत.

घनबाधें तुटक आवाज निर्माण करितात. उदाहरणार्थ करताल, चिपळ्या, टाळ, झांजा, घंटा, तास * म्हणजे ठोकळ्याने बडवावयाचा पितळ इत्यादि मिश्रधातुचा गोल तुकडा; पाश्चिमात्यांनून उचललेला ट्रायंगल् नांवाचा धातुच्या सळईचा तशाच सळईने वाजविण्याचा त्रिकोण, इत्यादि. यांचेच प्रगत प्रकार काष्ठतरंग, नलिकतरंग, जलतरंग †, धुंगरू, चाळ इत्यादि आहेत, त्यांत स्वरोत्पादनाची सोय असली तरी नाद तुटकच येतो; वर, तुटक म्हणावा तर, करताल सोडून या सर्व बाधांचा ध्वनि काहीकाल टिकतो—त्याला 'आंस' असते, किंहुना आंस असावी अशीच त्यांची रचना आहे. म्हणजे, एकंदर अखंड नादाच्या पार्श्वभूमिवर तुटक आघात स्पष्ट उठून दिसावे असाच परिणाम होतो. म्हणून ही बाधें तालाघातप्रधानच होत.

याउलट सुफिर बाधें—शंग, शिंग, कर्णा, तुतारी, सनई, पांवा, अल्गूज, पाश्चिमात्यांकडून घेतलेली बिगुल (ब्यूल्), ट्रॅपेट, बसून, ओबोए, क्लारिनेट, फ्लूट, बाजाची हातपेटी—पायपेटी, रीड ऑर्गन * इत्यादि, ही मुख्यतः स्वरप्रधान आहेत. शंग, शिंग, कर्णा, तुतारी, बिगुल, यांत स्वरांदोलन होतें, काही तुटक आवाजहि निघतात, पण तत्कन्य लय अल्पकालिकच असतो. बांसरी, सनई, पांवा, अल्गूज, ट्रॅपेट, बसून, ओबोए, क्लारिनेट, फ्लूट, बाजाची पेटी, रीड ऑर्गन, यांत तुटक आवाज व नियमित लयाचे आघातयुक्त कालखंड करितां आले तरी मुख्य प्रयत्न व भर स्वरनिर्मिति आणि तीतून लयतालनिर्मिति यांवर असतो. विस-मिश्रबंधूंची सनई आज लोकप्रिय आहे आणि तीत ते "नासासासासासासा, पसासासासासासासा, पनानानानानानाना, नारारारारारारा" अशा तऱ्हेचे 'शाल्या'च्या अंगाचे प्रकार करितात हे खरें, पण ते सतत नव्हेत, वैचित्र्यादाम्बल. असेच प्रकार 'तयारी'चे पेटीवादक करितात; पण सर्वोत्तम पेटीवादक म्हणून देशभर मान्य असलेले कै. गोविंदराव टेंबे, श्री. विठ्ठलराव कोरगांवकर, कै. दीकर कपिलेश्वरी, वशीरखां वगैरे जण या मानगडींत न पडतां पेटी हे स्वरवाद्य, त्यांतून स्वरांगांचेच नर्तन दाखवावें हेंच उद्दिष्ट, असें मानितात. म्हणून यांतलें कोणतेंहि तालवाद्य नव्हे.

तंतुबाधांत सारंगी तर मुख्यतः स्वरांगप्रधान †; तींत दाणेदार सपाट तानसुद्धां नीट निघणें अवघड. ही सारंगीसुद्धां पै. बुंदेखां बीनाप्रमाणें मुख्या स्वरांनीं वाजवूं शकत, पण असे फारच थोडे, आणि त्यांनींहि ती कला स्वतंत्र कष्टांनीं साध्य केली; इतकें असूनहि मोठ्या स्वरक्षेत्रांतील स्वरनर्तन हाच उद्देश होता. कोका वगैरे सारंगीचेच प्रकार बिल्लवा, ताऊस † इत्यादि, गज आणि पडदे यांच्या साहाय्याने वाजविण्याचीं जीं तंतुबाधें, त्यांमध्ये पडयांमुळे सुटे वर्ण निघण्याची सुलभता असल्यामुळे तीं सारंगी व सतार या दोहोंमध्ये पडतात, तेव्हां त्या दोहोंचाच विचार केला तरी पुरेल, वेगळा असा या बाधांचा विचार नको. नानातऱ्हेच्या पडयांच्या व छेड करिण्याच्या वीणा म्हणजे वीन †, सुरवहार †, सूरशृंगार †, कळवा †, रव्वाब †, इत्यादिक वाजविणारे कलावन्त मोठ्या अभिमानानें सांगतात कीं आमच्या 'साजां'त

तालांग अंतर्भूतच आहे. हे अगदी खरे, पण अर्धसत्यच; कारण ध्वनि तुटक असतो, तो आस-पूर्ण व लयबद्ध असतो, त्यांत तालाचे दहाहि प्राण दाखवितां येतात हे सर्व खरे; पण मूळ उद्दिष्ट 'गत' हे असते; म्हणजे स्वरांगाकडे जास्त लक्ष असून एकंदर स्वरक्षेत्रहि मोठे (तीन सप्तकांचे) असते. तेव्हां असे म्हणावे लागते की, ही तंतुवाद्यें तालांग आणि स्वरांग या दोहोंसहि उपयुक्त असली तरी ती मुख्यत्वेकरून स्वरप्रधान होत, व त्यांत तालांग हे दुय्यम द्यते. या वाद्यांत जो 'झाला' म्हणून वादन-अलंकार आहे तो केवळ तालांगप्रधान खरा, परंतु त्याचें एकंदर वादनांतील स्थान मुख्य नव्हेच. छेडिण्याची व पडदे नसलेली जी तंतुवाद्यें, जशीं गोठुवाद्यम् किंवा विचित्रवीन अथवा बट्टावीन किंवा 'स्वरप्रकाशवीणा' ^{१७}, रवाच ^{१८}, सरोद ^{१९}, स्वरमंडल ^{२०}, सन्तूर, कानून ^{२१}, वगैरे; हीं तर स्वरांग मुख्य करिण्यासाठीच आहेत; एकतारी-दोतारी ^{२२}, तुणतुणें हीं मात्र केवळ तालांगप्रधान होत. राहिले तंबोरा व त्याचीच 'संधिस्त आवृत्ति' सूरसोदा ^{२३}.

तंबोरा हे वाद्य स्वराधार व स्वरभरणा यांसाठीच वापरिले जाते; ताल हा त्यांत उद्देश नसतो. मात्र तंबोऱ्याच्या तारा लयबद्ध अशा छेडिल्या नाहीत तर इष्टपरिणाम साध्य होत नाही, 'गडबडझाला' नांवाचा गोंगाटच वाटतो, हेहि सर्वश्रुतच आहे. 'आस' म्हणजे स्वरनाद कांहीं काळ टिकण्याचा धर्म, व 'गाज' म्हणजे त्या नादाचा धुमारा ^{२४}, हे भरपूर असावे, त्याच-प्रमाणें इष्ट असे त्या मूळ मुख्य नादांतून निघणारे अंतर्नादहि पुष्कळ व स्पष्ट व टिकाऊ असावे, अशा धोरणानेच तंबोऱ्याची रचना उत्क्रान्त झालेली आहे असे वाटते. म्हणून एकच एक अखंड अशी सुसंवादी आधारनादांची पार्श्वभूमी निर्माण करणें ^{२५} एवढेंच कार्य तंबोऱ्याकडून अपेक्षित आहे. येथें एक उद्बोधक हकीकत उद्धृत करणें बरें होईल. ती केवळ दन्तकथा नव्हे हे स्पष्टच आहे.

वाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर म्हणून जे महान् गायक सुमारे पन्नास एक वर्षांपूर्वीपर्यंत हयात होते (मृत्यु १९२६), त्यांनी आपल्या आत्मचरित्रांत स्वतः आठवण लिहून ठेविली आहे की, त्यांचे कोणी समकालीन परंतु वय-अधिकार यांत ज्येष्ठ असे एक कर्नाटकी गायक त्यांस सांगत की, ज्या अंगाचा ताल असेल त्या अंगानें तंबोरा छेडावा. [तंबोऱ्याच्या तारा चार. त्या १ प, २ सा, ३ सा, ४ सा अथवा १ म, २ सा, ३ सा, ४ सा अशा (तंबोरा आपणांकडे भोपळा होईल असा धरित्यास डावीकडून उजवीकडे अशा क्रमवारीने) लावितात, पण या गृहस्थांचें म्हणणें असें की अष्टमात्रिक आवर्तनासाठी ॥ १ प २ सा ३ सा ४ सा ॥ (१ प २ सा ३ सा ४ सा ॥ अशा तारा छेडाव्या; पण दहा मात्रांचा, ५-५ मात्रांच्या दोन खंडांचा, ताल असल्यास ॥ १ प २ सा ॥ (१ प २ सा ३ सा) (४ सा १ प) (२ सा ३ सा ४ सा ॥ अशा तारा छेडाव्या, इत्यादि]. वाळकृष्णबोवा लिहितात की 'असा तंबोरा आम्ही कधी वाजविला नाही व वाजविलेला ऐकिलाहि नाही.'—अशा तऱ्हेचा प्रयोग स्वतः प्रस्तुत लेखकानें केला व इतरांकडूनहि करविला, आणि तशा अंगांनी तारा छेडिण्याची कोणासच संवय नसल्यामुळे चूक होऊं नये म्हणून आपोआप तशा तारा छेडिल्या जाण्याची एक यांत्रिक रचनाहि उपयोजिली ^{२६}, पण प्रयोगांभन्तीं असें दिसले की, पहिल्या व चौथ्या (प, किंवा म, आणि सा) या तारांना जो सर्वाधिक आस-गाज असतो तो या पद्धतिमध्ये जातो, इतकेच नव्हे तर त्यामुळे या तारांचे अन्तर्नादहि इष्टपरिणाम देत नाहीत.

तेव्हा तात्पर्य असे कीं, आंस-गाजू भरपूर असल्यामुळे तुटक आवाजाचे कालखंड निर्माण होणे मुश्किल व पु सा, (म सा), सा सा हीं अंतर्नादयुक्त स्वरांतरे मोठीं म्हणून तंबोरा हें तालवाद्य होत नाही.

व्हायोलिन् किंवा 'फिडल' हें वाद्य पाश्चिमात्यांकडून आपण घेतले खरे ^{२७}; परंतु प्रस्तुत लेखकाचें निर्भीड मत असें आहे कीं या वाद्याचा स्वरधर्म काय तें महाराष्ट्रांतील पार्सी-किरिस्तांव यांच्याशिवाय कोणी जाणिलेंच नाही; पण ते लोक त्यावर बहुतांशीं पाश्चिमात्य संगीत वाजवितात. उंच अखंड खणखणीत स्वर हा व्हायोलिन्चा मूलभूत नादधर्म; पण आपल्याकडे जो त्याचा आवाज ऐकू येतो तो भोंगा, मुळमुळीत, जरा खालच्या पटीतला, त्यांतहि आपले वादक बोटांनीं ख्यांवख्यांव करून, गज 'मारून' अथवा तोकडा फिरवून, अत्यंत तुटक वर्ण-युक्त आवाज काढून, तबल्याचीं तालांगें दाखवितात. तुटक आवाज काढण्याचीहि व्हायोलिन् मध्ये सोय आहे पण तिला शिस्त आहे, तींत गज 'घांसत' नाहीत; ती शिस्त महाराष्ट्रांतील पार्सी-किरिस्तांवांशिवाय बहुसंख्य इतरांनीं उच्चलिनीच नाही ^{२८}. दाक्षिणात्यांनीं मात्र त्या वाद्याचा धर्म जाणिला; चौडय्या, नायडू वगैरेच्या तोडीचे वादक आपल्याकडे अजून झाले नाहीत, तें अशो; हा मुद्दा हा कीं खणखणीत सुरेल उंच पटींतील कर्णभेदक तरी सुखकारक अशा नादांत हवा तेवढा अखंडपणा वा स्वराचा तुटकपणा, आंदोलन-कंपादि नाना अलंकार हीं स्वरांगेंच व्हायोलिन्चीं; तें तालवाद्य नव्हे.

वाद्यांत स्वरांचे सूक्ष्ममुद्रां चढउतार करण्याची सुलभता जेवढी अधिक तेवढें तें वाद्य स्वरांगप्रधान, स्वरक्षेत्र मोठें असल्यास प्रामुख्याने स्वरप्रधान; तुटक आवाज निघण्याची सुलभता जेवढी अधिक तेवढें तें वाद्य तालाघातप्रधान, त्या आवाजांचें स्वरक्षेत्र लहान असल्यास प्रामुख्याने तालप्रधान; या कसोटीवर आतांपर्यंत पाहिलेल्या वाद्यांपैकी जीं उतरतात तीं फक्त एकतारी-दोतारी, तुणतुणें व घनवाद्यें, पण एकतारी-तुणतुण्यांमध्ये तालांचीं अंगें दाखविण्याची सुलभता नाही ^{२९}, म्हणून तीं कनिष्ठ. घनवाद्यांत ही सुलभता नसून शिवाय वर्णभेदहि स्पष्ट नाही, म्हणून तींहि कनिष्ठच. अतएव, आतांपर्यंत पाहिलेलें एकहि वाद्य हें आदर्श तालवाद्य नव्हे. वीन-सतार वगैरेवद्दल जो अपवाद, तो सांगितलाच.

आतां अवनद्ध वाद्यें पाहूं. हीं बहुतेक चर्मवाद्यें होत. येथें प्रतवारीसाठीं कसोटी ही लावू कीं आंस चांगली असावी पण कांहीं मर्यादेबाहेर नको, गाजू किंवा घुमाराहि प्रमाणांतच असावा, आणि थोडेसें स्वरक्षेत्रहि असावें.

डफ, ढोलकी, ढोल, ताशा, नगारा-चौघडा, संवळ, टिमकी, खंजिरी, कुडमुडें, डमरू मृदंग म्हणजेच पखवाज, खोल, घट, तबलाजोडी, हीं सध्यां प्रचलित अवनद्ध वाद्यें होत. टिमकी-कुडमुडें-डमरू ^{३०} यांचा नाद क्षुद्र, त्यांत द्रुतापेक्षां संधं लयप्रकार दाखविणें कठिण, म्हणून त्यांचा विचार नको. डफ, ताशा, संवळ यांचा आवाज खणखणीत पण आंस कमी, नगारा-चौघडा ^{३१} व ढोल यांचा गाजू फारच मोठा, आंस भरपूर, पण ती कमीजास्त करण्याची सुलभता नाही, आणि आकार अवजड, ढोलकीचा गाजू प्रमाणशीर असा मोठा, पण स्वरनादाच्या दृष्टिनें कमतरता वाटते ^{३२}, उरले मृदंग (पखवाज), खोल, घट आणि तबलाजोडी.

खोल हैं वाद्य आपणांकडे फारसें आढळत नाही. परंतु 'नाळ' किंवा 'नाळी' हा ग्रामीण प्रकार तसा आहे. हा एक मृदंगच असतो, परंतु त्याच्या एका बाजूचा व्यास दुसरीपेक्षा फारच लहान असतो. त्यामुळे मोठ्या व्यासाच्या बाजूकडे जो नाद निघतो त्याच्या तारसप्तकांतील नाद दुसऱ्या लहान बाजूकडे निघतो, आणि या दुसऱ्या नादाला आंस भरपूर असली तरी गाज (घुमारा) फारच कमी असतो. (लावणीबाजासाठी वापरण्यांत येणाऱ्या तबलाजोडीमध्ये असे नाद असतात). बंगाल्यांत हे वाद्य सर्वत्र आढळते; ते गळ्यांत असे अडकावितात की त्याची कोठी आडवी न राहतां तिरपी रहावी; लहान बाजू जरा वर यावी व तिच्यावर घोटांनी बोल काढितां यावेत. हे एक फारच नादमधुर वाद्य आहे, परंतु आपल्या चर्चेत त्याचा समावेश पख-बाजांतच होईल. (आपल्याकडे कोणी या वाद्याला 'नाळ' म्हणतात. नाळेचा उपयोग भजनी मंडळींतच अधिक आहे).

घट हे वाद्य आपणांकडे घडा अथवा मडके याच नांवाने आहे व ते प्रतिष्ठित समजत नाहीत. दक्षिणेकडे मात्र 'घटम्' फारच लोकप्रिय आहे. मडक्याच्या तोंडावरील तळहाताच्या क्रियेने खालचे स्वरनाद, घोषयुक्त नाद, गद्गद वर्ण इत्यादि दाखवितां येतात व त्यांत स्वराचा थोडासा चढउतारहि करितां येतो; तर मडक्याच्या अंगावर नानाठिकाणीं घोटांचे नानाविध आघात करून तुटक वर्णोच्चार उत्पन्न करितां येतात. या वाद्याला आंस व गाज कमी आहे तरीहि ते फारच रंजवू शकते. (खरे पाहतां हे वाद्य अर्धघन व अर्धसुपिर अशा जातीचे म्हटले पाहिजे).

मृदंग हे वाद्य अतिप्राचीन आहे. त्याला आकारमानानुसार मर्दल, मुरज, अंकिक वगैरे नांवें होती. प्राथमिक वाद्ये मातीचीं असत म्हणून मृद + अंग = मृदंग असे नांव पडलें असा कोणी तर्क करितात त्याला आधार नाही असें नाही, पण त्याची कोठी लांकडाची असे असेंहि आहे. बाजूचे चामडे इष्ट तो उंचीचा स्वरनाद काढण्यासाठीं मध्ये वजनदार करावे लागते, ते काम वस्त्रगळ माती, तूप व गोमय आणि धान्याचें तूस यांच्या मिश्रणानें साधीत, त्यामुळे मृद-अंग हे नांव आलें असल्यास नकळे^{३३}. हल्लीं एका बाजूस जड शार्डची पुटें देऊन एक वजनदार चकती केलेली असते व दुसऱ्या बाजूस आटा भरवितात (म्हणजे कणीक हवी तेवढी जाड अशी लिपतात). पखवाज म्हणजेच मृदंग, फरक नाही. परवापरवांपर्यंतचे सर्व तालज्ञ हे दोन्ही शब्द समा नार्थकच मानीत. पखवाज हे 'पुष्करवाद्य' या शब्दाचें अपभ्रंशरूप आहे, आणि पुष्करवाद्य हे नांव कां पडलें याची कहाणीहि प्राचीन ग्रंथांत आहे. कहाणीस महत्त्व नाही तर ती प्राचीन आहे याला आहे. पुष्कर म्हणजे तळें; तळ्यांतील लहानमोठ्या कमलपत्रांवर पावसाचे लहानमोठे थेंब कमीअधिक जोरानें पडल्यामुळे उत्पन्न झालेल्या नादध्वनींवरून या वाद्याची कल्पना सुचली व म्हणून त्यांना 'पुष्करवाद्ये' नांव पडलें असें ग्रंथांत आहे. हल्लीं कोणी सांगतात की पखवाज, पखाओज हेच उच्चार बरोबर आहेत व पखवाज हे चूक आहे. याला कांहींहि आधार नाही. प्रस्तुत लेखकानें पखवाज हा उच्चार गेल्या पंचवीस वर्षांपूर्वी उत्तरहिंदुस्तानांत सुद्धा ऐकिला नव्हता. (तंबोऱ्याचा किंवा तंबूऱ्याचाहि 'तानपुरा' केल्या तो अलीकडेच; सनईची हल्लीं 'शहनई' झाली आहे; चक्रदार अथवा चक्रदारचें 'चक्रधार' असें अर्थशून्य 'शुद्धी-

करण' झालें आहे ^{३४}). कोणी सांगतात कीं मृदंग छोटा व पखवाज मोठा; तेंहि खरें नाहीं; विविध आकाराचे व आकारमानाचे पखवाज असतात. कोणी म्हणतात कीं दाक्षिणात्यांचा 'मृदंगम्' तोच काय तो एक मृदंग, इतर सर्व पखवाज-पखाओज. यालाहि कांही आधार नाहीं. मूळ वाद्य एकच, कांहीं आकारभेद व त्यानुसार वर्णभेद झाले म्हणजे वाद्य अजीवात वेगळें होत नाहीं; 'म्हाराची' खणखणीत तीहि वाजंत्रीच आणि 'म्हाव्या-गुरवांची' तीहि वाजंत्रीच ^{३५}.

तबला म्हणजे तबलाजोडी. यांत मांडीं दोन, एक तो डग्गा, अथवा सामान्यतः डाव्या हातानें वाजवावयाचा म्हणून 'बायां' (वाहिया) अथवा आकारमानानें मोठा म्हणून 'नर'; दुसरा तो तबला, अथवा उजव्या हातानें वाजवावयाचा म्हणून 'दैना' (दहिना) किंवा 'दायां' अथवा लहान म्हणून 'मादी', नरमादी, बायांदायां, किंवा तबलाडग्गा यांचें सामुदायिक म्हणजे जोडीचें नांव तबलाच. बाबाला लुकड किंवा नुकड असेंहि कोटें कोटें म्हणतात.

'ददुर', 'ऊर्ध्वक' आणि 'आलिंग्य' अशीं उभीं ठेवून वाजविण्याचीं अवनद्ध पुष्करवाद्यें प्राचीन काळीं होती. अर्थात् तबला या वाद्याला भारतांत पूर्वी प्राथमिक अवस्थेतील असेंहि अस्तित्व नव्हतें असें मानिण्याचें कारण नाहीं व तसें मानिणें चूक होईल. मात्र 'अल् तबल्' हें साधारण नांव ^{३६} नानात-हेच्या अवनद्ध वाद्यांस आरबी भाषेंत होतें हेंहि सत्य आहे, तबला या नांवाचीं जुळणारे मूळ वर्णाचाररूप आपणाकडचें नाहीं. पण उलट, तबल्यामधून वर्ण उमटविण्यासाठीं ज्या हस्तक्रिया करावयाच्या त्यांचें वर्णन आपल्याकडे पूर्वीच सविस्तर ग्रंथगत आहे ^{३७}, तर आरबी-तुर्की तबलावाद्यें हीं काळ्यांनीं बडविण्याचीं, उंट-घोडे-गाढवें वगैरेंवर लादण्याची वगैरे होती. हातांनीं वाजविण्याचीं नव्हतीं. तेव्हां तबला हें वाद्य जसेंच्यातसेंच पर-देशांतून आलें असें खास नव्हे. मूळच्या कांहीं वाद्यांमध्ये हळूहळू इष्ट त्या सुधारणा होतहोत तबलाजोडीला आजचें रूप मिळालें असावें, या कार्मां आरबी-तुर्क-ईरानी-पठान-मुघल् इत्यादि संस्कृतींमधून वाढलेल्या लोकांचाहि हातभार लागला असावा आणि त्यांच्याकडील तबल् हें नांव त्या वाद्यास मिळालें असावें, असा प्रस्तुत लेखकाचा तर्क आहे. मात्र या वाद्याच्या एकाएकी झालेल्या उत्पत्तिवद्दल ज्या अनेक दंतकथा प्रसृत आहेत त्यांतली एकहि, काडीचाहि निःसंदेह आधार नसल्यामुळे, लेखक मान्य करूं शकत नाहीं ^{३८}. असो.

पखवाजाचा गाज तबल्याहून मोठा असतो, त्यामुळें व 'थाप' मारण्याच्या ^{३९} क्रिये-मुळें त्यांतून निघणारे वर्णांहि वजनदार म्हणजे भारदस्त वाटतात. (दस्त म्हणजे हात). वर्णांत वैविध्यहि अधिक असतें; इतकें कीं, सोळासोळा चरणांचे छन्दोबद्ध दंड तोंडानें म्हणून त्यांचेच वर्णाचार जणूं भासतील अशा तऱ्हेनें बोल काढून वादन करणारे अनेक मृदंगवादक प्रस्तुत लेखकानें ऐकिले आहेत व वाचकांपैकींहि कित्येकांनीं ऐकिले असतील ^{४०}. मात्र प्राचीनकाळीं पाटाक्षरें खो, णा, ति, क्रं, दं, चं, थं, थुं, ज, ग, ल, र इत्यादि होतीं तशीं तीं हल्लीं मानीत नाहींत. ध, क, ग, त, ट, न, थ, तत्, धित, थुं, न, हीं मुख्य पाटाक्षरें व त्यांपासून उत्पन्न झालेलीं ता, तान्, का, डा, लां, गा, दीं, तीं, म, ना, रा, तिट, किट, ब्रक, धीं, धी, गी, धु, धु, थो, तरान्, कूडान्, धेऽत् इत्यादि वर्णाक्षरें पखवाजाचीं मानितात, व त्यांमध्ये धकार हा मुख्य समजला

जातो. 'मृदंगवादने वर्णा ब्रह्मः कल्पिता बुधैः, सर्वेषामपि तेषां तु मुख्यो 'ध' स्तु प्रकीर्तितः।' पण हे वर्ण 'भासमान् होणारे,' संकेतात्मक आहेत, प्राचीन यादीमध्ये धकार नाही.

तबल्याचा गाज पखवाजाच्याहून कमी असतो, वर्णामध्ये वैविध्य कमी भासतं, व ते वर्ण मृदंगाच्या मानिलेल्या पाटाक्षरांहून कमी भारदस्त वाटतात. हे वर्ण क, ग, घ, त, द, ध, न, ट आणि र यांपासून बनलेले आहेत, जसे धा, धी, धीं, ना, ता, तीं, ती, तुन्, गी, गे, (ग ; ते (त), टे (ट), चि, चे (च), धीं, तत्, त्रक, त्रक्कुडान्, धुडान्, तडान्, इत्यादि, असे मानिले जाते. 'तबल्याचा वाज झनाना, पखवाजाचा मर्दाना' असेहि दाखल्यासाठी सांगतात. ते कांहीं असो; मृदंगवादनाचा भारदस्त गंभीरपणा व त्यांत लागणारी विद्या यांचा नादप्रत्यय सहज येतो, तर तबल्यांत रंजक तालनर्तन आणि सुधक नादविलास हे अधिक जाणवतात एवढें पटण्यासारखें आहे. म्हणून या दोहोंत अमुक श्रेष्ठ असा वाद होण्याचें कारण नाही. पखवाजवादनांत परंपरागत शिस्त अधिक आहे हें मात्र खरें. हल्लीं पखवाजवादन फारच कमी ऐकूं येतें त्याचीं कारणें थोड्या विचारानें आतां सहज उमगतील.

या दोन्ही वाद्यांत, प्रथम स्वर मिळविणें अतिमहत्वाचें आहे. तबल्याचा स्वर 'अमुक (उंचीच्या) पर्झीत 'मिळविणें' म्हणजे काय हें सर्वास माहीतच आहे; त्याचप्रमाणें तबल्याच्या मध्यातून (शाईवरून), बाजूबाजूंनीं (मैदानावरून) व कांठावरून, किनारीवरून, (चाटेवरून अथवा चाटीवरून) जे स्वरनाद मिळणार तेहि सर्वबाजूंनीं समान आणि परस्परांशीं समप्रमाण-संबद्ध करावयाचे असतात हेंहि बहुतेकांस माहीतच आहे. मात्र डग्यासहि नेमका स्वरनाद असावा व तो तबल्याच्या स्वरनादाच्या खर्जांत असावा याचा अनुभव हल्लीं कमी येत असल्यामुळें तें पथ्य आजकाल सर्वास जाणीवेंत नसतें, किंबहुना हें पाळलें जातच नाही. पखवाजाच्या आटा भरविण्याच्या क्रियेचा तर तो नियमच आहे.

तात्पर्य, हीं 'ठोकाठोक' करण्याचीं भांडी *१ नव्हेत; त्यांना 'स्वरवाद्य' या सदरांत घालितां येत नसलें तरी तीं किंचित्काल एका नेमक्या उंचीचा स्वरनाद देणारीं वाद्ये आहेत इतकेंच नव्हे तर कांहीं हस्तक्रियांनीं तो स्वरनाद दोनतीन पूर्णस्वरांतरांनीं-इतका, वादन चालूं असतांच, मीडेंनें, चढवितां येतो, व तसा तो चढविणें हें वादनांतील एक पथ्यच आहे *२; शिवाय या वाद्यांच्या स्वरांमध्ये दोनतीन अंतर्नादहि ऐकूं येतात, म्हणून हीं दोन वाद्ये हल्लीं श्रेष्ठ तालवाद्ये म्हणून गणिलीं जातात व तें योग्यच आहे.

त्यामुळें हीं वाद्ये स्वतंत्रपणें तालवादन करण्यास व तालाची 'साथ' *३ देण्यास, अशा दोन्ही प्रकारांनीं उपकारक आहेत. साथ करावयाची असल्यास, मुख्य गायकवादकाचा जो आधारस्वरनाद, त्याच स्वरनादांत तीं मिळवावयाचीं असतात. हातीं असलेलें वाद्य जर गायक-वादकाच्या स्वरनादांत मिळणाऱ्या स्वरांत मिळूं शकत नसलें तर अनिवार्य पक्ष म्हणून त्या स्वरनादाच्या मध्यम अथवा पंचमस्वरांत तें मिळवितात. परंतु हल्लीं बहुधा असें दिसतें कीं पुरुष गायकाच्या आधारस्वरनादाच्या दीपेंत तबल्याचा स्वरनाद असतो; 'मर्दाना' (पुरुषी आवाजांत मिळेल असा, रूंद व्यासाचा) तबला बाजारांत सामान्यतः मिळतच नाही, पण त्यामुळें मुख्य

स्वरक्रियेपेक्षां तबल्याच्या टणत्काराकडेच लक्ष वेधिले जाते *४, व गायनवादानांत तबल्याला मुख्यत्व येऊं पाहते. लोक तबलाच ऐकतात.

थोड्याशा स्वरक्षेत्रांत घुमारेदार अशा अखंड स्वरनादामध्ये तन्हेत-हेची वर्णनिर्मिति करून तिचे लयप्रस्तार तालांगरूपानें दाखविणें हे या वाद्यांचें रास्त ध्येय आहे. अर्थात् त्यांचें द्रुतमध्यविलंबित असें जें काय लयप्रकारमान असेल तें असें असतें किंवा असावयास हवें कीं एक वर्ण उमटला कीं तो विरून जात आहे तो दुसरा उमटला पाहिजे. तेथें 'मात्रा' म्हणजे एक वर्णोच्चारकाल, समजा 'धा'चा पूर्ण नादकाल. 'धा' विरतांशणींच पुढचा वर्ण, समजा 'धीन्', हा उमटला पाहिजे. खरें ठेकावादन तेंच कीं ज्यांत धा, धीन् हीं वर्णरूपें सुस्पष्ट असतात व ध्वनिनादाची आंस अखंड राहून तिच्या पार्श्वभूमिवर 'बोल' उमटतात, जसें

। धा > । धी > । न्धी > । न्धा > । इत्यादि.

येथें > ही खूण आवाजाची ताकद कमीकमी होत गेली आहे असें दाखविते. (< ही खूण ताकद वाढत गेली असें दाखवील.)

या काळांतच गदि, किट, वक्र, तत् वगैरे वर्णांनीं अर्धे-पाव भाग, किटत, तिकिट, दिगन, कडन वगैरेनीं तृतीयांश-पद्मांश भाग, वगैरे दाखवावयाचे असतात. त्यांपैकीं काहीं वर्ण 'तुटक' स्वरूपाचे असतात व त्यांमुळे केवळ स्वरांगांत जो विराम म्हणजे थांबणें ह्या अर्थाचा लयभाग त्यासारखा परिणाम होऊं शकतो; तर काहीं वर्ण सलग वाजतात. घोबयुक्त वर्ण आणि असे अवोषित वर्ण (भरे बोल *५ व खाली बोल) त्याचप्रमाणें हाताच्या थापेची ताकद (जोर) कमी अधिक केल्यामुळे होणारे 'वोषित पण हळुवार' आणि 'अवोषित किंवा तुटक पण जोरदार अथवा कडक' वर्णप्रकार *६, यांचा एकत्र परिणाम हा सुखावाटें होणाऱ्या (भाषेंतील) वर्णोच्चारांसमानच होतो. त्यांतहि पुन्हां वाद्याचा स्वरनाद आणि त्याचे थोडे चढउतार भरील असतात. म्हणून यांत स्वरांगहि आहेच ! या वाद्यवादनांतील स्वरांग व तालांग हीं वेगवेगळीं काढितां येत नाहीत. हीं दोन्ही अंगें या वाद्यामध्ये अतिस्पष्ट, आणि तरीहि घोषाघातादि वर्ण त्यांमध्ये सुस्पष्ट, म्हणूनच तीं प्रमुख तालवाद्यें. आघाती वाद्यें म्हणून नाही. स्वरांग-तालंग हीं एकाच लयांगाचीं दोन अविभाज्य रूपें आहेत हीं आपलीं ठिकठिकाणीं केलेलीं विधानें अशा प्रकारें प्रत्ययास येतात.

हल्लीं स्वरांग-तालंगाची नीट कल्पनाच नाही अशीं जीं विधानें केलीं, त्यांचा प्रत्यय कसा तें पहा. वर केलेले वर्णन तें रीतीनें केलेल्या तालवादनाचें, परंपरेचें. पण हल्लीं असा प्रकार दिसतो :

आधीं, वाजविलेला वर्ण नीट उमटला आहे कीं नाही याकडे ध्यान नसतें. 'तून्ना कन् ता' X ०

हे वर्ण वाजत आहेत कीं 'टिक् टिक् टक् टक्' असें काहीं वाजत आहे हेंच ऐकणाऱ्याला कळत नाही. दुसरे, गळ्यांत जशी अफाट तानवाजी तशी तालांत 'बोलवाजी' म्हणजे नानावर्णांच्या प्रस्तार-भेदांचें प्रदर्शन करिण्याची फार हौस असते; अनेक वर्ण एका मात्रेत दाखवावयाचे तर मात्रेची लांबी फारच दीर्घ ठेवावी लागते म्हणजे विलंबित नव्हे तर अजस्त लय ठेवावा लागतो, कारण त्याच्या

आठ-सोळा-वत्तीस वगैरे पटींनीं (म्हणजे एकेका मात्रेचे तेवढे भाग दाखवून) पुढे प्रदर्शन करावयाचें असतें त्यांत मात्रेची आंसूच तुटते, अखंड स्वरनाद ऐकूच येत नाही. बरें, तेवढ्यावर तरी थोडेल असेंहि नाही. अजसल्याची मात्रा तेंतोंतेंत समप्रमाणकालाची राहणार नाही ही भीति असतेच. म्हणून सुरुवातीस जी एक मात्रा दाखवावयाची तिचा अजसकालहि आणखी कांहीं मर्जीनुसार सुचलेल्या वर्णांनीं भरून काढिला जातो, हे वर्णहि सावकाशच राहिले तर त्यांचा मधला काळ मनांत मोजणी करून साधिला जातो, त्याच्या मोजणीकडे अवधान गेल्यामुळे हातानें निघणारे नाद रंजक आहेत कीं नाहीत याकडे लक्ष राहणें कठीण होतें.

। धी > । न् धी > ।

हें अजसलयांत जमत नाही, । धी > न् — । असें होतें, म्हणून लय चुकूं नये म्हणून

। धी ऽ ऽ ऽ न् ति ऽ ट ऽ क ऽ त ऽ । धी ऽ ऽ ऽ न् कि ऽ ट ऽ त ऽ क ऽ ।

×

×

अशा तऱ्हेचे कांहीं प्रकार केले जातात. (त्यांतहि 'तिऽटऽ' हें फार दीर्घ असल्यास 'ति, १, २, ३, ट १, २, ३,' असें मनांत चालूं असतें—संवयीनें तें आपोआप होतें एवढेंच). यांत मध्ये 'पादपूर्णार्थ' घातलेले वर्ण भरे थोड सहसा नसतात, असले तरी त्यांवर जोर देतां येत नाही; ते तुटक होतात, परिणामी, 'तत्रलावादन हें ठोकाठोक' असा अर्थ केला जातो, स्वरांग बाजूसच पडतें, याचें वर्णन इतरत्र केलेंच आहे.

अशा प्रकारामुळे दुसरा एक दोष पदरी येतो; लयांगेंच खरें पाहतां बदलतात ! ठेक्याचें स्वरूपच बदलतें, धीन् ही एक मात्रा खरी, परंतु बरील प्रकारांत प्रत्येक उच्चाराला एकेक मात्रा असें समजलें जातें व 'धी ऽ ऽ ऽ न् ति ऽ र ऽ कि ऽ ट ऽ' या मात्रा बारा होतात. बरें, ही सर्व

×

एक मात्रा म्हटली व मात्रेचे बारा भाग केले असें म्हटलें, तर ति, र वगैरे उच्चारस प्रत्येकीं ३१/३ मात्रा म्हणजे तीन 'चतुर्भांग' नांवाचीं लयांगें म्हणावीं लागतील व तसें तर म्हणण्याचा प्रघातच नाही, उलट 'एका मात्रेंत बारा मात्रा दाखविल्या' अथवा 'एका मात्रेच्या बारा मात्रा केल्या' असें म्हटलें जातें. यांत मात्रेची व्याख्या तर सोडाच, पण कल्पना तरी काय राहिली, आणि आपण काय करीत आहों याची जाणीव काय दिसली ? यांत साधी तर्कयुक्ता तरी कोठें आहे ? याचाहि विचार कोणी करीत नाही. हल्लीं मात्रेचीहि कल्पना बुझत चालली आहे असें लिहिलें त्याचा प्रत्यय अशा ठिकाणीं स्पष्ट येतो. शिवाय, लयताल हें काय आहे हेंहि कित्येकांस स्पष्टपणें सांगतां येत नाही. 'धी' ही एक मात्रा, 'धीऽतिरकिट' हीहि एकच मात्रा, ती कधीं एकपट तर कधीं आठपट (येथें 'पट' याचा अर्थ काय ?), असें सांगतात; त्यांत द्रुतमध्यविलंबित हें कसें ठरणार ? पुन्हां 'धीऽतिरकिट' याला एक मात्रा सांगतात, तिची सवा, दीड इत्यादि अंगें त्या त्या प्रमाणाचीं सांगत नाहीत ! कोणी 'धीऽतिरकिट' याला एक लघु मानून निर्वाह करितात, पण त्यांच्या ठेक्यांच्या वर्णनांत कित्येकदां 'धीऽतिरकिट

×

धागे तिरकिट' असें येतें त्यांत 'धागे' च्या धा वर दुसरा लघु सुरू झाला असें मानीत नाहीत;

×

‘मग लघुचें लक्षण काय ?’ असें विचारिलें तर त्याचें उत्तर त्यांना देतां येत नाहीं. अगणित लोकांस ‘लघु’ हा शब्दच माहीत नसतो, थोडक्यांत, लघुतालविचार भ्रष्ट होतो, एवढेंच नव्हे तर तो नष्ट होण्याची भीति उत्पन्न होते.

परंपरेंत वाढलेल्या, अथवा योग्य शिक्षण मिळालेल्या, गायकवादकांच्या बुद्धिमध्यें हा गोंधळ नसतो, परंतु त्यांपैकीं बहुतेकांनां लोकरंजन करावयाचें असतें व त्यामुळें तेहि असले प्रकार करितात. रसिक-समीक्षक, संगीतावर गुलगुलित देख व गोष्टी लिहिणारे लोक, इत्यादिकांनां मुळांतच कांहीं चुकतें आहे याची जाणीवच नसावी अशा धर्तीचें त्यांचें लिखाण असतें. सामान्य श्रोत्याला कोणी दाखवून दिल्याशिवाय तें कळत नाहीं, कारण असा श्रोता केवळ ‘कनरसिया’ म्हणजे कानांवाटे रस चाखणारा (कर्णरसिक) असतो; तो रस धारोण्य दूध आहे कीं भुकटीचें घुवण आहे हें त्याला फारसें कळत नाहीं; कारण शुद्ध धारोण्य दूध दुर्मिळ, तें त्याच्या विचान्याच्या भाग्यांत कधीं नवत येणार, जे जाणकार, ते चर्ची-शहानिशा यांच्या भानगडींत पडत नाहींत अथवा मुखदुर्बळ असतात. मात्र आपापसांत मात्र, “बळाद्, आजकलके लौंडे अडतालीस मात्राओंका थकताल वजा रहें हैं।” अशी हेटाळणीची चर्ची करीत असतात.

‘अट्टेचाळीस मात्रांचा एकताल’ म्हणजे काय, तें जर चूक तर एकताल कसा व किती मात्रांचा, त्याचे अंगलंड काय, असे प्रश्न आतां उद्भवतात, त्यांचीं उत्तरे मिळण्यासाठीं प्रचलित ताल व त्यांचे ठेके यांचा आढावा घ्यावा लागेल.

टीका - टिप्पणी १३. तालवाद्यविवेक

१३.१ हरी नारायण आपटे यांच्या 'मी' या कादंबरीच्या पहिल्याच प्रकरणांत, घोड्याला चालण्याचा इपारा देणाऱ्या गाडीवाल्याच्या तोंडच्या उच्चाराचें वर्णन, " 'कूच्यः' असा लिहून दाखविण्यास सर्वस्वीं अशक्य असा उच्चार " असें केलें आहे. थोडक्यांत पुष्कळच विषयविचार सामावणारे हें वर्णन आहे.

१३.२ 'धा' हा वर्णोच्चार 'रा' पेशां अधिक घोषयुक्त असें मानितात. तरीहि आवाजांतील नादबल बदलून रा हा वर्णोच्चार, 'री' असें न करितांहि, धा पेशां अधिक जोरदार करितां येतो. $\downarrow \downarrow$ राधामाधव असेंहि म्हणतां येतें; $\downarrow \downarrow$ राधामाधव हा एकच उच्चार बरोबर असें नव्हे. \downarrow चर्मवाद्यांतहि असें होतें. धा धीन् असेंहि वाजवितां येतें व धा धीन् असेंहि. \downarrow 'कूडान् धा, कूडान् धा, कूडान् धा' यांत तीन धा असले तरी शेंवटच्या धा ला प्रामुख्य आणण्यासाठीं त्यावर अधिक जोर देतां येतो. धीन् धीन् धा यांतील कोणताहि धकार अधिक जोरदार करितां येतो इतकेंच नव्हे तर तीनहि धकारांमध्ये बलभेद दाखवतां येतो. धा हा भरा म्हणजे भरदार (घोषयुक्त) बोल, तरी तो हळुवारसा वाजवितां येतो, आणि उलट किट हा खाली बोल म्हणजे हळुवार, निःशब्द क्रियेस योग्यसा बोल असला तरी त्यावर अधिक जोर देऊन तो बलवान् करितां येतो. तुन् हा खुला म्हणजे अनुरणननादयुक्त बोल, तर तत्त् हा बंद म्हणजे अनुरणनशून्य केवळ तुटक-क्षणिक आघातनाद; तरीहि तुन्चें बल कमी व तत्त्चें अधिक करितां येतें. तुन् हा खुला बोल जवळ जवळ 'त्' वाटेल इतपत 'बंद' करितां येतो; धीन्चें अनुरणन बंद करून 'धी' अथवा 'घी' करितां येतें, खुलेपणा कमीकमी करितां येतो. खाली व भरे बोल, खुले व बंद बोल, आणि त्यां प्रत्येकांवरील जोर आणि भार, यांमुळे एकूण डौल, वजन व जातिहि बदलतां येते !

पुस्तकांत जागजागीं 'धा' च्या प्रचलित कल्पनांवर झडझडून टीका आहे, तिच्या जरूरीबद्दल कांहीं खुलासा या वर्णनानें होऊं शकेल. जें चर्मवाद्यांत तेंच इतर वाद्यांत व कंठांत आणि भाषेत, आणि म्हणूनच ताल दाखविण्यासाठीं उच्चारांच्या मारामारीची कांहींच गरज नाहीं हें वारंवार सांगितलें.

तालविचार हा जसा कालानुगामी तसाच वर्णोच्चारानुगामीहि आहे ! आणि वर्णोच्चारांतील सारासार, तारतम्य कळल्याविना इष्टानिष्ट, योग्यायोग्य, यांचेंहि तारतम्य करितां येणार नाहीं.

आणि हुबेहुब हेंच स्वरनादांसहि लागू आहे, कारण स्वर हाहि एक वर्णोच्चारच आहे. म्हणून स्वरांग-तालांग ही जोडी अमेद्य आहे.

१३.३ स्वरनादांतील कंप दोन प्रकारचा, एकामध्ये स्वतः स्वरनादच सूक्ष्म प्रमाणात बरखालीं होतो. त्याला 'त्रिमोलो' असे नांव आहे. तो दोष मानलेला आहे, परंतु हा 'स्वरकंप' असदीं सूक्ष्म असल्या तर त्याचा परिणाम फार आकर्षक होतो, हे मान्य आहे. तो वाढल्या तर जणू काय स्वरनादच जलद आंदोलने घेत आहेसे भासते—जसे 'सा-कोमल रे-सा-कोमल रे'— इत्यादि. हे येथे वर्ज्य आहे. कंप हा एक अलंकार म्हणूनच वापरावयाचा, व तो केव्हां कदा कोठे याचेहि नियम, आढाखे, त्याचीं लयांगे, घालून दिलेली आहेत. स्वरकंप सावकाश झाल्या की तोच स्वरांदोलन नांव धारण करितो. 'आंदोलित गमक' किंवा आंदोलन हाहि एक अलंकार आहे आणि त्याचेहि वरप्रमाणे नियम आहेत. 'अमुक अमुक स्वर दे आंदोलित असावे' असे नियमच काही रागांमध्ल आहेत.

दुसऱ्या प्रकारामध्ये स्वरनादाची उंची बदलत नाही, तर त्याचे बल म्हणजे 'मोठेपणा,' त्याच्यामागची ताकद, बदलते. त्याला 'विब्रातो' असे नांव आहे. हा विब्रातो पाश्चिमात्य कंठसंगीतांत फार प्रिय, परंतु आपल्याकडे दोष मानिलेला आहे. तरीसुद्धां सत्य असें कीं विब्रातो जर सूक्ष्म व जलद असल्या तर तो लक्षांतहि येत नाही व फार फारच आकर्षक होतो. त्याची सूक्ष्मता कमी झाली कीं तो जाणीवेंत येतो आणि तरीहि परिणामकारकच होतो. याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे मास्तर कृष्णा व वझेबुवा. दोघांमध्ये विब्रातो आहे. मास्तरांचा हळुवार तर वझेबुवांच्या नादबलांतील कंप स्पष्ट पण जलद; दोघांचेहि 'पुकार' फारच दृढ, आणि ते नैसर्गिकच, मुद्दाम काढिलेले नव्हेत. नाटकांतील भाषणांत हे मुद्दाम केले जातं; त्याचीं उदाहरणे महाराष्ट्र नाटकमंडळीच्या ऐतिहासिक नाटकांत अनेक मिळतील. पण जेवढा नाटकीपणा उघड होईल तेवढा आकर्षकपणा कमी. विब्रातो सूक्ष्म असून सावकाश होणे हाहि एक प्रकार आहे. परंतु सावकाश विब्रातो, आणि त्यांतहि नादबल कमीअधिक होण्याचे जे मर्यादामान तेंहि मोठें, असें असेल तर त्यांत रंजकता नाही. हवाई हलद्याचा भोगा, फुटक्या भात्याच्या वाजाचा आवाज, हीं याचीं उदाहरणे, श्रीपादराव नेवरेकरांचा पुकार या जातीचा.

प्रस्तुत लेखकाला असें आढळून आलें आहे—व तें भौतिक विज्ञानाच्या साहाय्यानें मोजलेलें तपासलेलें आहे—कीं, मानवी आवाजांतील विब्रातो (बलकंप) हा दोन तऱ्हांचा. एक गळ्यांतून निघतो; गळ्याचे म्हणजे कंठकृपांतील स्वरयंत्राशीं संबद्ध असलेले स्नायू आकुंचन-प्रसरण पावल्यामुळे उत्पन्न होतो, आणि दुसरा, कुपुसोस्त्राळी व पोटाच्या बर असलेला जो 'डायफ्राम' नांवाचा घुमटाकार आडवा पडदा, त्याच्या आकुंचन-प्रसरणामुळे बरखालीं होणाऱ्या कंपनामुळे, ('व्हेगस् नव्ह' नामक ज्या शिरा त्यांच्या क्रियेमुळे डायफ्रामवर हे परिणाम होतात, आणि व्हेगस् नव्ह ही चित्तव्यापारांशीं फारच निगडित आहे अशी शंका आहे), गळ्याचा बलकंप-कंठकंप—हा केव्हांहि नाटकीच वाटतो. परंतु डायफ्रामचा बलकंप-हृत्कंप—हा मुद्दाम निर्माण करणे फारफार दुष्कर; तो चित्तव्यापारांच्या अधीन असूं शकतो. हा हृत्कंप जेवढा हळुवार तेवढा तो दृढ होतो, एकादा मनुष्य

‘प्रसंगांत सांपडलेला’ असेल तर त्याच्या आवाजांत ह्रत्कंप येतो. जेवढा तो आपल्या चित्तशोभाच्या आंवर घालील, तेवढा हा कंप हलुवार बनतो आणि श्रोत्यांवर परिणाम करतो. ह्रत्कंप जेवढा हलुवार तेवढा तो ‘ऐकू’ येत नाही पण तरी अधिक परिणामकारक ठरतो !

भौतिक साधनांनी घेतलेल्या नादलेखांमध्ये स्पष्ट आढळते की बलकंप आणि स्वर-कंप हे सर्वस्वी स्वतंत्र नव्हेत. स्वरकंपाबरोबर काही थोडा बलकंप, आणि बलकंपाबरोबर काही थोडा स्वरकंप, असतोच. प्रमाण किती एवढाच सुद्धा.

स्वरांग-तालांग ही जोडी अभेद्य, या तत्वाचाच हा एक दाखला असे म्हणण्याला हरकत नाही.

या सर्वांमार्गे जे प्रायोगिक शास्त्र आहे, त्याचा अधिक विचार ‘स्वरांगविचार’ आणि ‘वाद्यवादनविचार’ या पुस्तकांत येईल, आणि त्यामध्ये जे वर्णोच्चारविज्ञान ते ‘गीतगानविवेक’ या पुस्तकांत अधिक स्पष्ट होईल. येथे केवळ सूचना करण्यापलीकडे जातां येत नाही.

१३. ४ ‘शास्त्र’ हें नांव वाटेल त्या विचारव्यापारास हल्ली लावितात, मग त्यांत अनुशासन असो वा नसो, तसेंच तत्त्वज्ञान हाहि शब्द वाटेल त्या साधारण विचारास लावितात, मग त्यांत ‘तद्रस्तु’चा विचार असो वा नसो. आपल्या परंपरेनुसार, अनुशासन व निश्चित प्रयोगक्षम तर्कयुक्त विचारमीमांसा असली तर तें शास्त्र, आणि, ‘अंतिम सत्य’ आहे की नाही व असल्यास तें कसे काय असावे-जाणावे याची मीमांसा असली तरच तें तत्त्वज्ञान. वास्तविक पाहतां तर अज्ञानाचा संपूर्ण आणि समूळ नाश हेंच तत्त्वाचें ज्ञान म्हणजे तत्त्वज्ञान, आणि तें लेखबद्ध होणें शक्यच नाही. (अमृतानुभवांतमुद्रां तत्त्वज्ञानाच्या मानसिक भावावस्थेचेंच चित्रण आहे, तत्त्वज्ञान नाही). आपले हल्लीचे शब्दप्रयोग इंग्रजीतील ‘नॅचरल् फिलॉसफी’ किंवा ‘सायन्स’ आणि ‘फिलॉसफी’ या शब्दांवरून आलेले आहेत, ते पारंपारिक अर्थवद्द शब्द नव्हेत. (‘फिलॉसफी’ ची चर्चा डॉ. श्री. व्यं. केतकर यांनी जागजागी उत्तम तऱ्हेने केली आहे).

आपण आपल्या सोईनुसार वर्गीकरणे करितो व नंतर ती वर्गीकरणेच मुख्य करून त्यांच्या कप्प्यांत स्वतःला अडकावून घेतो. शब्द तयार करितो व त्या शब्दांसंबंधीच शब्दांनी शब्दनिष्ठ वाद घालितो. एका वर्गीकरणाचा अन्वय, त्यामागचा विचार व त्यानुसार तेथें उत्पन्न केलेली परिमाणा, ही दुसऱ्या वर्गीकरणाच्या अन्वय-विचार-परिभाषेशी समान किंवा तुल्य असतीलच असे नाही हें विसरून, त्याची चिकित्सा करित नाही. त्यामुळे सत्तर्क-विचार वाजूसच राहतो आणि शब्दांचा डोळारा हेंच शास्त्र अशी प्रांजल पण भागडी समजूत करून घेतो. आपणांकडे प्राचीनकाळी हें नसावें, परंतु पुढें पौराणिक प्रामाण्यानें असा शोधळ होऊं लागला; तरी जोंवर मूळ शास्त्रें, दर्शने व वेदांगे यांचा अभ्यास जारी होता तोंवर या शोधळास कांहीं आळा होता. इंग्रजीतील विज्ञाने व तैत्तिरीय सोडिल्यास पाश्चिमात्यांचा जुना मानसविचार, उच्चारविचार, कलेचा विचार, समाजाचा (म्हणजे शुद्धार्थानें जातीचा)

विचार, वगैरेंमध्ये भाकड अतोनात आहे; ग्राह्य भाग आहे तो प्रयत्नाने वेगळा काढावा लागतो. या शतकांत मात्र त्या ग्राह्य भागांत पुष्कळच भर पडू लागली आहे. परंतु खरे ज्ञान काय ते इंग्रजीतच ही आपली समजूत पूर्वीपेक्षांहि हळी अधिक आहे; ती समजूत तंत्र-विज्ञान यांवास्तुतः खरी असली तरी अशी समजूत वाळगणाऱ्यांचा विषय सामान्यतः विज्ञान व तंत्रे हा नसतो तर वर उल्लेखिलेला असतो, ज्याला 'ह्यूमनिटीज' असे अर्थशून्य नांव आहे. इंग्रजीतील जुनाट झालेली शब्दभाकडे मराठीत हल्ली तर्काच्या-तर्काच अधिकधिक प्रमाणांत आयात होऊ लागली आहेत व शब्दाला शब्द ठेविण्यासाठी शब्दांच्या टांकसाळी निर्माण होत आहेत.

प्रश्न कसा व कोणता असावा, त्याचे उत्तर मिळते म्हणजे खरोखर काय होतें, साध्यसाधनधिवेक कोणता, याबद्दल भौतिक विज्ञानांत १९ व्या शतकांत व विशेषतः सुमारे क्रिस्तीशक १९१० नंतर फार महत्त्वाचे आणि मूलभूत विचार झाले व होत आहेत. (त्यांमध्ये हायड्रोजन, पाव्ही, लेव्ही, डिग्ल, पाब्लॉफ, फॉन् नॉबमान, नॉबर्ट व्हीनर व मुख्यतः ब्रिजमन् वगैरेंनी अत्यंत सूक्ष्म व परिणामकारक मीमांसा केलेली आहे, व तसेच स्वतंत्र विचार कांहीं प्रमाणांत क्रिफर्ड, विग्गट्झन्, प्योत्रिम् सॉरॉकिन, फ्रेडग, रस्सल, व्हाइटहेड, ऑग्डन्, रिचर्ड्स इत्यादिकांनी केले आहेत, त्यानुसार चालणाऱ्या विज्ञान-तंत्रांची विस्मयकारक वाढ झपाट्याने झाली व होत आहे. पण आपल्याकडे 'सा विद्या या विमुक्तये' हे विसरून गेलें आहे; व या विद्वानांची नावेहि आपणांकडे फारशी माहीत नाहीत; तर उलट भाकड अशुद्ध मीमांसाभाकड लिहिणारे जीम्स, एडिंग्टन् असे मूळचे वैज्ञानिक, सार्थ, कीर्त्योई असले कल्पनाकार, इत्यादिकांना शिरोधार्य मानिलें जात आहे ! गोऱ्या साहेबांचा टाकाऊ माल आपण सोने म्हणून आयात करित आहोंत !) पण ते प्रगत विचार मराठीत आलेच नाहीत, त्या विचारमीमांसने शब्दभाकड वेगळे काढितां येतें.

१३.५ आपण जर प्रथम आपली परंपरा तपासली व नंतर इंग्रजी वगैरे भाषांतील-शब्द नव्हेत तर त्यांमागचे-विचार हस्तगत केले; आणि या दोन्ही साधनांच्या योगाने आपला असा स्वतंत्र विचार करू शकलों, तर आपली प्रगति होईल असा विश्वास वाटतो. मात्र केवळ इंग्रजीतील शब्दांची पोपटपंची थांबविली पाहिजे. आपणांस शब्द नकोत, त्यांच्यामागचा अर्थ पाहिजे.

१३.६ अर्थात् विजेच्या यंत्रणेवर चालणारी हल्लीची वाद्ये विचारवादा झालीं.

१३.७ 'रोला' असेहि नांव तासाला देतात. पूर्वीचे (रत्नाकरांतील) नांव कांस्यताल.

१३.८ जलतरंगादि वाद्ये हीं संचरूप असून त्यांत सप्तके असतात, परंतु ध्वनि किरटा व तुलनेने तुटक निघतो. अनेक तत्रत्यांचा मिळून 'तत्रलातरंग' हि करितात. त्याचा लोकप्रिय उपयोग प्रथम 'अमृतमंथन' या चोळपटांतील 'करते रहेना', 'आज हमे बन

वेहद भाता' इत्यादि गीतांच्या साथीत ऐकिल्या; त्यांत विशेषतः ' लहरोने नहरोसी समशीर
× × ×

चमुके', 'तन दे देना, धन दे देना', 'वन जाना हो जाना लासानी' इत्यादि चरणांची
× × × × × × × ×

साथ अप्रतिम होती. 'लाखारणी' या बोलपटांत अधिक प्रमाणांत तबलातरंग होता व त्याची नकल 'चंद्रसेना' या "मद्रासी" बोलपटांत झाली. पण तें स्वरवाद्य नव्हे, वसंत देसाई हे तबलातरंग बरा वाजवीत. सुरेशबाबू उत्तम वाजवीत.

१३.९ वाजाच्या पेटीचें मूळ नांव हार्मोनियम (हार्मोनियुम). हें युरोपियन वाद्य आपल्याकडे क्रिस्तीशक १८०० नंतर केव्हांतरी आलें. तें येथें स्याईक झालेल्या इंग्रजांनीं आणलें आणि त्यांजकडून किरिस्तांव, पासी, ब्रह्मसमाजांतील मुखवस्तु गृहस्थ, वगैरेंनीं प्रथम उचललें असा तर्क होतो. हें वाद्य महाराष्ट्रांत क्रिस्तीशक १९०० पर्यंत सुप्रतिष्ठित झालें असलें पाहिजे, कारण त्यासंबंधीच्या उपलब्ध पुस्तकांतील सर्वप्रथम पुस्तक वासुदेव गोपाळ त्राम यांचें 'हार्मोनियम अथवा वाजाचीपेटी वाजविण्याचें पुस्तक' याची दुसऱ्या भागाची दुसरी आवृत्तिच मुळीं १९०१ मधील आहे; (आणि तेवढीच उपलब्ध आहे); लंगोल्गा १९०४ मध्ये माणकबाई नारायण झावबा यांचें 'हार्मोनियम शिक्षक भाग १' झालें. परंतु पेशवाईमध्ये या वाद्याचा उल्लेख नाही, म्हणून १८१८ ते १९०० एवढ्या काळांत आपण तें उचललें हें विश्र्वनीय वाटतें.

हार्मोनियम हा रीड् ऑर्गन्चाच प्रकार, फरक फक्त हवा भरण्याची यंत्रणा आणि सप्तकक्षेत्र यांचा. ऑर्गन् हें वाद्य निदान क्रिस्तीशक १२००-१३०० पासूनच आहे. मुळांत 'पाइप् ऑर्गन्' असे. त्यांत नळ्यांमध्ये हवा फुंकली जाते. आपल्याकडील कांहीं क्रिस्ती देवळांत पाइप् ऑर्गन् आहेत. हें वाद्य अवघड व अवजड, म्हणून 'पत्ती' किंवा 'जिव्हा' ('जिभली') वर हवा आदळून नाद निर्माण होतो या तत्त्वाच्या आधारे रीड् ऑर्गन् निघाला. रीड् म्हणजेच पत्ती, ही पितळेसारख्या मिश्रधातुची करितात. हातपेटी व पायपेटी हे वाजाच्या पेटीचे दोन प्रकार, पण त्यांच्या वादनतंत्रांत फार फरक आहे. पेटी वनविणाऱ्या कारीगरांच्या कौशल्याचा, त्यांच्या अनुभवाचा, व त्यांना उपलब्ध असलेल्या मालमसाल्याचा, पेटीच्या नादावर फार परिणाम होतो. हल्लीं पेठ्या आपल्याकडे बनतात, परंतु काशेरीय ('कॅसरिल') या फ्रेंच बनावटीसारखी किंवा तिच्या खालोखालच्या होःयुनर् या जर्मन बनावटीसारखी पेटी होत नाही; पत्ती व पडदे (पट्ट्या) यांमध्ये फार उणीव आहे.

'सदाचे तयार' स्वर, चांगला मोठा स्वरभरणा, वादनक्रियेचा सोपेपणा आणि तरीही तिच्यांत कौशल्य दाखविण्यास भरपूर वांव, अखंड नादधमता, बोल काढण्याची सुलभता, इत्यादि गुण वाजाच्या पेटीमध्ये भरपूर आहेत. शिवाय ती नाजुक नाही, तुटण्या-फुटण्याची भीति नाही, हातपेटी सहज व पायपेटी विनाकष्ट इकडून तिकडे नेता येते व पेटीचा व्यापहि नसतो. गांठून वाद्याचा आवाज जर मंजुळ असला (हें रीड्वर अवलंबून आहे), बनावट ठीक असली (हें माता-वमनी- , त्याचें माप म्हणजे एका भरण्यांत किती

हवा कोंडून वेतां येते त्याचें प्रमाण, पट्ट्यांचा इष्ट तेवढा दिलेपणा व एकमेकांपासून सुटलेपणा, पट्ट्यांच्या तरफांचा खटखट आवाज अजीबात न होणें, हवा इष्ट तेवढीच रीडवर सोडण्याची 'खुट्यांची' यंत्रणा, वगैरेंवर अवलंबून आहे) तर साधारण बरा वादकहि थोड्याच मेहनतीने मोठा रंजक वर्ताव करूं शकतो, मग चांगल्या कलावंताचें काय सांगावें ?

म्हणून हे वाद्य स्वतंत्र वादन व गायकाची साथ या दोहोंस ठीक आहे, भास्कर-बुवा, वझेबुवा, अब्दुलकरीम, फैयाझखां, मास्तर कृष्णा, बालगंधर्व, गुलामअली, मंझेखां, केशरबाई, हिराबाई, जहानबाई, ... बहुतेक मोठमोठ्या गायकांनीं, स्वरज्ञ गायकांनीं हें वाद्य साथीला घेतलेंच घेतलें.

सर्वांगपरिपूर्ण, म्हणजे जो जो नाद, जो जो वर्ण, अलंकार इष्ट वाटेल तो तो निघूं शकेल असें, वाद्य एकहि सान्या जगांत कोठेहि नाही. म्हणून तर वाद्यसंख्या एवढी मोठी आहे. बाजाची पेटी सर्वांगपरिपूर्ण कशी असेल ? तिच्यांतहि अवगुण-उणीवा आहेतच व असणारच. तिच्यांत मींड निघत नाही, कारण रीड हे सुटसुटे आहेत, एका रीडचा नाद व दुसऱ्या रीडचा नाद यांमधील उच्चनीचत्व अखंडपणें भरून काढण्याची सोय नाही. मात्र आधीच्या दाबलेल्या पट्टीवरचा भार हळूहळू कमी करीत जात त्याचवेळीं नंतरच्या पट्टीवर हळूच दाब वाढवीत जाणें या क्रियाकौशल्यानें मीडेचा आभास निर्माण करितां येतो, व रीड जर मंजुळ असले आणि पट्ट्या थोटांच्या दाबाला लगेच व सहजसुधमतेनें प्रतिसाद देणाऱ्या असल्या तर कुशल वादकाला हें उत्तम साधतें.

सुमारें १९२५ च्या आसपास, श्री. टुमणे नांवाच्या कोणा गृहस्थानें बाजाच्या पेटीवर तरफांच्या तारा बसविल्या होत्या व त्यांच्यामुळें पेटीतून मींड निघतें असा दावा त्यांचा होता; तें 'जगत्तान' नांव दिलेलें वाद्य घेऊन श्री. टुमणे हे गांवोगांव फिरत, प्रस्तुत लेखकानें 'जगत्तान' पाहिलें-ऐकिलें आहे; परंतु अशा रीतीनें मींड होत नाही असेंच त्याला वाटलें. मीडेचा आभास फक्त होतो, व तो वर लिहिलेल्या क्रियेनेंहि होऊं शकतो; म्हणून या तरफांच्या खटाटोपाची कांहीं गरज नाही. सुमारें तीनचार वर्षांपूर्वीं भीष्मदेव घेदी या पेटीवादकानें तोच उद्योग पुन्हां केला-व तो 'नवा शोध' असें त्याचें त्याचें म्हणणें होतें व आहे-; कशासाठीं तर चौवीस तरफांतून चौवीस 'श्रुतिनाद' यावे म्हणून. हें ज्याला मानवेल त्यानें उचलावें. पण त्यानें पेटीमध्ये सुधारणा झाली असें म्हणतां येणार नाही; सतारीहि तरफांच्या व बिनतरफांच्या अशा दोन्ही प्रकारच्या असतातच !

'बाजाची पेटी वेसुरी' असा आक्षेप नेहमींचाच आहे. हा आक्षेप घेणाऱ्यांच्या म्हणण्यांतील मुख्य भाग असा कीं, पेटीला एका सप्तकांत फक्त बाराच रीड (व पट्ट्या), म्हणून फक्त बारा सुटे स्वतंत्र स्वरनाद तिच्यांतून काढतां येतात; परंतु या बारा सुरांच्या व्यतिरिक्त असेहि अनेक इतर नाद संगीतांत असतात ते पेटी दाखवूं शकत नाही. (या इतर नादांपैकी कांहीं, या पुस्तकांत पृ. ११७-११९ वर, ६.१४ या क्रमांकाच्या टीपेंत व आणि A व [] अशा खुणांनीं सुचविले व त्यांच्या उत्पत्तिचा एक प्रकारहि सांगितला.) हें म्हणणें अगदीं खरें आहे. या उणीवेची भरपाई कांहीं प्रमाणांत अशी केली जाते कीं, पट्टीवरचा

दाव जेवढा कमी तेवढी तरफ उचलली जाते व पूर्ण दाव देण्याने जेवढ्या उंचीचा स्वरनाद निघावा त्याहून कमीकमी उच्चता कांहीं प्रमाणांत निर्माण करता येते. मात्र याला पट्ट्यांची यंत्रणा उत्तम व वादक चांगला हवा, आणि हे कृत्य संथल्यांतच होऊं शकतें; म्हणून दोषनिष्कृति पूर्णपणें होऊं शकत नाही, ती व्हावी याला उपाय एकच: जेजे सूक्ष्मफरकाचे नाद हवे असतील त्यांची त्यांचे रीड्स् पेटीमध्ये घालून ठेवणें आणि हवे तेव्हां ते रीड् वाजतील अशी पट्ट्यांची यंत्रणा करणें.

परंतु पट्ट्या वाराहून अधिक झाल्या कीं वादनसुलभता जाते ! (ऑर्गनलाहि पूर्वी चौदा पट्ट्या असत, त्या कमी कराव्या लागल्या). म्हणून वारा पट्ट्यांमध्येच अधिक रीड्नां हवी तशी चालना देण्याची शक्यता पहावी लागली, हे काम अनेकांनीं केलें, त्यांत बोझांके व एलिस् हे यशस्वी झाले व एलिस्ची यंत्रणाच अधिक चांगली ठरली. (या पाश्चिमात्यांचें लक्ष फक्त पियानो व रीड् ऑर्गन् यांकडे होतें. पियानो हा ऑर्गननंतरचा, रीड् ऑर्गन् पियानोनंतरचा, हार्मोनियमचा नाद पाश्चिमात्यांना दुबळा वाटतो म्हणून त्यांच्याकडे हार्मोनियमला विशेष स्थान नाही—हार्मोनियमचेंच भावेंड 'आकोर्द्या' मात्र कांहीं प्रकारच्या संगीतांत वापरतात). एका पट्टीखालीं दोन रीड्; पट्टीवरील छोटी खुंदी मागेपुढें हवी तशी ओढून त्या दोहोंपैकी हवा तो एक रीड् त्याच पट्टीने वाजावा, अशी ही यंत्रणा आहे.

हीच यंत्रणा हातपेटीमध्ये वापरून कै. गं. मि. आचरेकर या थोर संगीतज्ञानें सुमारे १९२७ मध्ये सुधारलेली पेटी केली, आणि सुमारे १९३१ च्या आसपास कै. गोविंदराव टेव्हे यांनी ती वापरण्याचा निश्चय करून तिला पुढें आणलें. (हेल्मोल्त्सच्या पुस्तकाच्या इंग्रजी भाषांतरांत एलिस्नें जीं भाराभर परिशिष्टें दिली आहेत तीं वाचणाराला सहज कळेल कीं आचरेकरांची यंत्रणा ही स्वतंत्र नव्हे. शिवाय १९१४-१५ मध्येच क्लेमेंट्स् यांनी, एलिस् व त्याचें पेट्रु स्वेदी करणारी मूर्. अॅण्ड कंपनी यांच्या परवानगीनें व सहाय्यानें ती यंत्रणा वापरली होती, परंतु क्लेमेंट्स्ची स्वरमिळवणी आपल्या वर्तमानप्रमाणें नव्हती म्हणून ती फार मोठी पायपेटी वादनयोग्य ठरली नाही). आचरेकरांच्या पेटीला श्रुतिमंजूषा, संवादिनी वगैरे नांवेहि देण्याचा प्रयत्न झाला.

यांत १२×२ = २४ स्वरनाद एका सप्तकामध्ये निघतात, पण त्यांहूनहि अधिक नाद आलापीमध्ये सहज घसरून लागलेले असे लागून जातात; त्यांची सोय या यंत्रणेनें होत नाही. दुसरे असें कीं 'पेटी आधीं लावून ध्यावी लागते,' म्हणजे २४ पैकीं जे १२ नाद असुक एका गीतामध्ये प्रमुख, स्थिर असे हवेत तेच आधीं खुंट्या ओढून मिळवून ध्यावयाचे, उरलेले १२ मग वाजत नाहीत, परंतु प्रस्तुत लेखकांनं व इतरहि अनेकांनीं मोजमापें घेऊन सिद्धच केलेलें आहे कीं, आलापाच्या संदर्भांनीं सप्तकांतील प्रत्येक स्वरनाद सूक्ष्मप्रमाणानें कमी अथवा अधिक असा, एकाच गीतामध्ये, सहजतेनें बदलत जातो. म्हणून १२ चे २४ अथवा १२ पैकीं एकादा नाद सूक्ष्मप्रमाणानें चढणें-उतरणें ही क्रिया

वादन चालू असतांनाच व्हावयास हवी ! आणि तशी यंत्ररचना केल्यास वाद्य बोजड होतें आणि वादन क्लिष्ट होतें—पेटीचा पेटीपणाच जातो, प्रस्तुत लेखकांनं १९४६ मध्ये इंदौर येथें एका सप्तकांत ४८ नाद देणारी पेटी बनविली होती त्यावेळचे हे अनुभव आहेत, असे सूक्ष्मांतरनाद हवा, धूळ इत्यादींमुळे सहज भ्रष्ट होतात; भाता कमीअधिक जोरानें चालविणें, पडत्या कमीअधिक दावणें यांमुळे तर फारच भ्रष्ट होतात, हाहि अनुभव आला.

म्हणून १२ सुरांची उत्तमशी पेटी, आणि उत्तमसा वादक, हे पुरतें; पेटी अमुक एका पट्टीला आधारस्वर घरून मिळवून घेतली म्हणजे झालें, असें वाटतें, ज्या वाद्यांत जें अपेक्षितच नाही तें उगाच त्याच्या अंगीं चिकटविण्यांत फारसा मतलब नाही, लेखकाचे ज्येष्ठ सन्निभ प्रो. भा. ब. देशपांडे यांनीं दहाएक वर्षे अतोनात खटपट करून इलेक्ट्रॉनिक पेट्या केल्या त्यांचेहि मत शेंवटीं असेंच झालें आहे, (पेटी मिळवितांना रीड् घांसावा लागतो. अग्रभागीं घांसून नाद चढतो, मुळाशीं घांसून उतरतो).

एका पट्टींत मिळविलेली पेटी दुसऱ्या पट्टीला आधारनाद करून वाजविल्यास वेसुरी वाजते व वाजणारच. त्याला उत्तम उपाय म्हणजे १२ वेगवेगळ्या पेट्या बाळगणें. मधु पेडणेकरांनं तें केलें, पण सर्वास तें कसें शक्य आहे ? हा दोष पेटीचा खरा आहे, तो काढण्यासाठीं आचरेकरांनीं आपली स्वरमिळवणी हरजागीं थोडी थोडी जुळवून घेतली. अशांनं जो फरक झाला तो खपून जाण्यासारखा आहे एवढेंच. तेव्हां सुधारलेली पेटी वापरावयाची तर आचरेकरांची हेंहि अगदीं ठीक, असाच लेखकाचा अनुभवाधारित कल आहे.

उपरोक्त दोष पेटीचे एकटीचेच नव्हेत. पडदे असलेलें कोणतेंहि वाद्य या दोषांपासून मुक्त नाही ! त्यांत इतकेंच होतें कीं, सतार—वीन आदि वाद्यांमध्ये तारेवर बोटाचा दाब वगैरे सहज कमीअधिक करतां येतो. पण 'पडद्यांच्या जागा' सर्वसंदर्भात सुरेल असें सुळीच नव्हे.

पेटीतून बोल काढणाऱ्यांचा आदर्श कै. गोविंदराव टेवें, आणि आलापीचा आदर्श त्रिळ्वराव कोरगांवकर. पायपेटीच्या साथीचें तंत्र वेगळें आहे, त्यांत कै. व्यं. ब. पेंढारकर, हरी देशपांडे, शिंदे, भोपे—अष्टीकर, अनंता लिमये हे उत्तम. कांबळे हे दोन्ही तंत्रांत उत्तम. वशीरखां, शंकरराव कपिलेश्वरी, मधू पेडणेकर, राजा कोसके, म्हापसेकरबाई, पटवर्धन, जळगांवकर, हे बोल व आलापी या दोहोंतहि तयार. महाराष्ट्राबाहेरची पेटी अशी कर्णमधुर वाजली नाही, असें म्हणणें फारसं चुकीचें नव्हे.

इतक्या गुणी वाद्यावर कांहीं जणांचा फार रोष असतो आणि तो दर पांच दहा वर्षांनीं उफाळून येतो, वादावादी होते, 'श्रुति, टॅपड् स्केल्, विज्ञान' वगैरेंची उजळणी होते; जे सूक्ष्मस्वरज्ञानी नव्हेत किंवा विज्ञानाचा गंधहि ज्यांना नाही, पाश्चिमात्य संगीताचा ज्यांचा अभ्यासहि नाही, त्यांनीं केलेली पोपटपंची ऐकूनवाचून हंसूच येतें. तूर्त येवढें लिहिलें तर पुरेल कीं पाश्चिमात्यांचा सा म्हणजे C ' आणि तो पेटीच्या सुरुवातीस पहिल्या

पट्टीवर निघतो कारण त्याचा रीड् दरसेकंदास २४० वेळां मागेपुढें कंप पावतो, ' इत्यादि भाषा अगदीं अडाणी आहे. ट्रेल्ह्-येन् ईक्ली टेंपई स्केल् हें जुळवितांनां बड्याबड्या कारीगरांच्या नाकांत दम येतो; ते फक्त जुळवणीसाठींच ठेवलेले असतात, आणि घाड्नुवे, बर्नूष्टाडन् अशा नामांकित पियानो कंपन्यांमध्ये त्यांना हजारों रुपये पगार असतो. इतकें असूनहि यंत्रानें घेतलेल्या नादालेखांत स्पष्ट दिसतें कीं त्यांच्या मिळवणीनें सतकाचे १२ समान भाग झालेले नाहीतच, कोठेकोठें छोटा-मोठा फरक राहिलाच आहे ! आपल्याकडच्या गैरमाहितगार लोकांनीं 'टेंपई स्केल्' बदल पोपटपंची करूं नये हें उत्तम. विज्ञानाबद्दल येवढेंच सुचवेलें तरी चालेल कीं बेरीज-वजावाकी-गुणकार-भागाकार इतक्या पाटीगणित-सामग्रीनें स्वरशास्त्र होत नाही; ज्याला निदान डिफरेंदियाल् ईक्वेशन्स् व सीरीज् एक्स्पान्डन् गणितविषय माहीत नाहीत त्यानें स्वरशास्त्राच्या विज्ञानाच्या गप्पा मारूं नयेत.

या विषयाचा परामर्ष 'स्वररागविचार' पुस्तकांत येईल. येथें प्रस्तुत विषय जो स्वरांग, तालांग व तालवाद्यविवेक, त्याच्या नीट समजुतीसाठीं, वाचकाला आपल्या असा विचार करितां यावा म्हणून, अवश्य तेवढें वर्णन केलें.

१३. १० सारंगी ही एक वीणा आहे. तिचें मूळ नांव सौ-रंगी व ती मुसलमानांनीं हिंदुस्तानांत आणली अशी भाकड समजत आहे. 'रावणहत्ता' नामक राजस्थानी गांवठी वाद्यांतून मुसलमानांनीं 'सौरंगी' उत्क्रांत केली अशीहि एक भाकड समजत आहे. पण पुरावा निर्विवाद तो असा कीं, ज्या ग्रंथाच्या रचनेच्या वेळीं मुसलमानांचें भारतीय संगीतांत कांहीं अस्तित्व सुरू झालेलें नव्हतें म्हणतात त्या संगीतरत्नाकराच्या तृतीय प्रकीर्णकाध्यायांत २१३ ते २१५ या श्लोकांत एकूण २० वीणांची नांवे आहेत, त्यांत सारंगी हें चक्क नांव आहे व रावणहत्ता हेंहि वेगळें आहे—

सारंगी-आलपनी इत्यादेः ततश्चादस्य वादकाः ।

औदुंबरी च, प्रट्कर्णो, पौणो, रावणहस्तकः ॥

पुढें सहाध्या अध्यायांत नानावीणांचे रचनाघटक, स्थूलरचना, मापें आदि आहे. त्यांत केवळ धातुच्या तारा व छेड करण्याच्या वीणा, किंवा फक्त भोंपळांच्या तुंब्यांच्याच वीणा, असें नाही. लांकूड पोंखरून केलेल्या, मेघांत्र किंवा गोवत्सांत्र म्हणजे मेंढी-वकच्याच्या किंवा गायवैलांच्या वांसरांच्या आंतड्यांच्या केलेल्या तांती, तरफा, कोण अथवा धनुष म्हणजे गज अथवा धनुकली, हें सर्व आहे. एवढें खरें कीं सारंगीची रचनाघटक अमुकच असें स्पष्ट नाही. परंतु आहे तो ग्रंथगत पुरावा, निदान प्रचलित भाकडाचें खंडन करण्या-इतका स्पष्ट आणि समर्थ आहे हें निश्चित.

सारंगी हें वाद्य हीन, सारंगीवादक हा सामाजिक दृष्ट्या हीनच नव्हे तर हीनकुलोत्पन्न, "नायकिर्णीचा भाऊ किंवा 'मामा'" अशाहि समजुती आहेत व त्या खानदानी कलावंतांमध्येहि आहेत, त्याच्या उलट दाखले असे कीं, सारंगीचें सम्य अथवा

बीज किन्नरी आणि पिनाकी या प्राचीन वीणांमध्ये नाही असें नाही, आणि 'किन्नरी वीणा ही किन्नरनामक गंधर्वतुल्य प्राण्यांची व पिनाकी ही भगवान् शंकराच्या गणांची' अशी समजूत खानदानी कलावंतांची असते. तें असो. दुसऱ्या वाजीरावाच्या पदरचे पुण्यांतील एक दरखदार नगरकर हे 'सारंगिये अप्रतिम' अशी नोंद दपतरदाखल आहे. संगीताचे आधुनिक महापंडित भातखेडे यांचे, गायनोत्तेजक मंडळीच्या कलासांतले, शिक्षक नझीरखां व त्यांचे बंधु छज्जखां हे 'मोरादाबादवाले' किंवा 'भेंडीवाजारवाले' खानदानी कुळांतले याबद्दल मतभेद नाही; आणि हे नझीरखां 'संगीतसम्राज्ञी' अंजनीबाई मालपेकर यांचे पूज्य गुरु व भातखेड्यांचे पहिले शास्त्रमार्गदर्शक हैंहि प्रसिद्ध आहे. इंदौरचे नानासाहेब पानसे यांना तालसम्राट् म्हणत व त्यांचा थाट सरदाराचा असे; त्याच नानासाहेबांचे पुत्र ब्रह्मवंतराव आणि नाट् शंकरभैया (पुण्यांतील बेलबागेचा बतनदार) हे पखवाज, तबला यांप्रमाणें सारंगीहि वाजवीत, गुलामअलीना कमअस्सल म्हणणें हा महान् अपराध म्हटला जाईल, पण तेच गुलामअली उत्तम सारंगी-वादक आहेत. कित्येक खानदानी उस्ताद, वय झाल्यानंतर आवाज नष्ट झाल्याकारणानें सारंगीच्या साहाय्यानेच शिष्यांना तालीम देतात. सारंगीवाल्याची प्रतिष्ठा बीनकारपेशां कमी झाली ती दरबारगायनामुळे. राजासमोर उभेंच राहिलें पाहिजे ही दरबारची रीत; परंतु बीन हें उभें राहून वाजविणें अशक्य म्हणून बीनकार (व त्याचा साथी पखवाजिया) हे बसण्याची परवानगी घेत व अर्थात् ती त्यांनां मिळे, पण सारंगीवाला (व त्याचा पखवाजिया किंवा तबलजी) हे आपलीं बायें, कमरेला उपरणें बांधून त्यामध्ये अडकावून, उभें राहून, वाजवूं शकत; तोच प्रकार गायिका व नर्तकी यांचा. 'बसावयाची परवानगी' मिळणें हा गायिकेचा बहुमान असे. गायिकांची साथ सारंगीवरच विशेष खुलते, म्हणून सारंगी क्षुद्र असें उगाच हिणवणें सुलें झालें.

छोटा आकार, हलकें वजन, फुटण्याची धास्ती नाही, गज-चावी. 'राजन' (राळ) ही हत्यारसाधनें सारंगीलाच अडकावलेली, वेगळी ठेवण्याची गरज नाही, हे सारंगीचे 'व्यावहारिक' गुण. २४ ते २७ साध्या तरफा आणि १० ते १४ जव्हारीदार तरफा असल्यामुळे स्वरगुंजन अतुलनीय प्रकारचें, तांतीमुळे जणू काय सधुर मानवी असाच स्वर-नाद, मीड-घसीटीपासून नाना वर्णोच्चारांसमान अलंकार निघण्याची सुलभता, हे सारंगीचे नादगुण इतर कोणत्याहि वाद्यांत नाहीत, आणि वाद्य विनपडद्याचें म्हणून सूक्ष्मस्वरभेदहि उत्पन्न करण्याला प्रत्यवाय होत नाही.

परंतु या वाद्याची तंतमिळवणी दरखेपेस तपासून ठीक करावी लागते, आवाज दोन सप्तकांच्या पलीकडे उंच गेला कीं नाद एकदम तीक्ष्णसा होतो, म्हणून उपयुक्त स्वरक्षेत्र फक्त अडीच सप्तकांचें, योग्य अशा तारा-तांती वगैरे 'सामान' मिळण्याची आजकाल मारामार, हे सारंगीचे दोष. सपाट तान सारंगीवर दाणेदार मुल्ययम अशी येत नाही. बोल निघतात त्यांमध्ये गजाचें काम फार महत्त्वाचें; गजाला जरा गुळगुळीतपणा आला-गजाचा हात जरा तिरपा किंवा कमीअधिक मागेंपुढें झाला तर बोल बिघडतो, गज जरा तिरपा

झाला की नाद चिरकतो, शिथणास लागणारी मेहनत व कष्ट, काळ फारच. असे दोषहि सारंगीचे आहेत.

ब्रोल्यांत पटाईत असलेला वादक सारंगी अक्षरशः 'ब्रोलवू' शकतो. परंतु नादशुद्धता आणि आलाप हे सारंगीचे गुण कामी आणलेच पाहिजेत, तेव्हां सारंगी हे तालवाद्य होऊ शकत नाही. स्वरांगाच्या जोडीने तालांग उत्तम जाते एवढेच, परंतु तालांग हे मुख्य करिता येत नाही.

अपार कष्ट केल्याशिवाय सारंगी प्रसन्न होतच नाही आणि प्रसन्न सुद्धा कणाकणांचेच होते. शिवाय वादकाला आपल्या वाद्याची देखभाल दुरुस्ती-तंतुस्ती राखणेकरणे स्वतःच पहावे लागते. त्यामुळे सारंगीवादक प्रतिष्ठित मध्यमवर्गीय अतिशय कमी होते व आहेत; म्हणून हे वाद्य फारसे परिचित नाही. अर्थात् मध्यमवर्गीय रसग्रहणात्मक लिखाणामध्ये सारंगीबद्दल विविध विधाने आढळतात-एक तर अत्यंत तारीफ किंवा अतिशय हिणविणे हे आढळते. पण प्रत्येक वाद्यात काही गुण, काही दोष आहेत हे लक्षांत घेणे अवश्य आहे. सारंगीचे गुण जे आहेत ते अतुल्य आहेत; पण तिच्या मर्यादाहि अनेक आहेत.

१३.११ ताऊस म्हणजे मोर. हे ईरानी नांव आहे. या वाद्यांत व दिलखुब्यांत मुख्य फरक असा की ताऊसची कोठी दिलखुब्याहून अरुंद, व कोठीच्या बुडाला मोराच्या मान-पोटाचा आकार दिलेला असतो. इसराज हाहि तसाच पण त्याला मोर नाही. या तीन वाद्यांच्या जातिची तुलना आपल्या प्राचीन 'किन्नरी' वीणेशी होईल; पण किन्नरी वीणा ही भोंपळ्याची असे, ही गजानी वाजविण्याची व शिवाय पडदे असलेली, सारंगीहून सोंपी वाद्ये. परंतु तांती नसून तारा असल्यामुळे नाद मानवीतुल्य होत नाही, तीक्ष्ण होतो. या वाद्यांत बोल सारंगीइतके नव्हेत, घसीट सपाट्याने घेणे कठिण, पण सपाट ताना सुलभ. हे वाद्यहि स्वरांग-तालांग समप्रमाण करणारे, पण तालांगप्रमुख नव्हे.

१३.१२ वीन म्हणजेच वीणा. नानातन्हांच्या वीणा आहेत. वेदकालीन वाण (मरुत्), पिच्छोरा, अलाबु, वक्रा, कपिशर्पा, महावीणा, शीलवीणा यांचा उल्लेख पृ. ६९ वर केलाच. उपलब्ध तमिळ ग्रंथांपैकी 'सिलप्पदिकारम्' मध्ये गरुड, मकर, सगोड इत्यादि 'याळू' वर्णिलेले आहेत, ते सर्व कोठीसह अथवा कोठीविना असलेले, वक्रदंडाला अनेक तारा बांधलेले 'हार्प' प्रकार आहेत. असेच एक वाद्य मोहंजोदडो मध्ये सांपडले. अमरावती शिल्पांतहि तसे आहेत व एकतर छोट्या सरोदासारखे भासते. याळू व 'वक्रा' जातिच्या वीणा या समान असाव्या. नाट्यशास्त्रांत नऊ प्रकारच्या, वेगवेगळी तारांची संख्या असलेल्या, वीणा सांगितल्या आहेत पण रचनावर्णन नाही. मात्र एक तर्क असा होतो की वक्रा, कूर्मा, अलाबु ही तीन नावे वीणांच्या तीन मुख्य प्रकारजातींचीं असावीं. वक्रा वीणा या सर्व द्राविड 'याळू' सारख्या अथवा पार्श्वमात्य 'हार्प' सारख्या, वक्रदंडयुक्त असाव्या; कूर्मा वीणा या हल्ली आपण सन्तूर वगैरे वाद्ये ओळखितो तशा म्हणजे मुख्यतः एक (कूर्माकार) पृष्ठविस्ताराने मोठा परंतु खोलीला कमी असा पोंकळ पदार्थ व त्याच्या-

वर तारा, अशा रचनेच्या असाव्या; आणि अलाबु वीणा या सर्व आजच्या आपल्या तंबोरा-वीन-सतार इत्यादि प्रकारांच्या असाव्या, अलाबु म्हणजे तुंबीफल, तुंब, म्हणजे भोंपळा, पोखरलेली कोठी हा अलाबुवरून सुचलेला प्रकारहि मानितां येईल.

तात्पर्य, सर्वच ततवाद्यें या वीणा, असा प्राचीन अर्थ दिसतो. आजहि हरिदासांच्या-भजनकीर्तनकारांच्या-गळ्यांत जी छोटी भोंपळ्यांयुक्त एकतारी-दोनतारी-चारतारी दिसते तिला 'वीणा' असेंच परंपरागत नांव आहे.

वीणांच्या रचना प्रथम संगीतरत्नाकरांत व नंतर स्वरमेलकलानिधिमध्ये व राग-विबोधांत आढळतात. नंतरच्या ग्रंथांमध्ये तारांच्या मिलावटी, पडद्यांचीं स्थानें व त्यांवरील स्वरांची नामपरिभाषा, इत्यादि वर्णनें फक्त आहेत आणि त्यांमध्ये कांहींकांहीं फरकहि आढळतो. परंतु वेगवेगळ्या आकारांच्या-लांबीच्या, भोंपळा किंवा कोठी असलेल्या, तारा किंवा तांती असलेल्या, पडदे असलेल्या किंवा नसलेल्या, एक किंवा दोन भोंपळ्यांच्या, तरफा असलेल्या किंवा नसलेल्या, छेडीच्या किंवा गजांनीं वाजविण्याच्या, जव्हारीदार अशा वीणा-जवळजवळ आज दिसतात तशाच-रत्नाकरांत वर्णिलेल्या आहेत. पूर्वीच्या वीणा म्हणजे कांहींतरी प्राथमिक-अग्रगत अनगड, ही कल्पना जो काळ सुचविते तो काळ वेद-संहितांच्याहि मागे कांहीं शतके नेला पाहिजे हें स्पष्ट आहे ! आणि तसें केल्यास सिद्ध-असिद्ध ठरविण्यास, किंहुना कांहींहि विधान करण्यास, कांहींच आधार नाही.

तुंब = भोंपळा, दण्ड = दांडी, सारी अथवा सारिका = पडदे, मेरु = आढी, ककुद (ककुस) = घोडी, चलशंकू = खुंट्या, दडशंकू = तारदान, जीवा = जव्हारी, पत्रिका = पत्ती, तंत्री = तार, आंत्र = तांत, कोण (धनुष्य) = गज, झड्डिका = चिकारी किंवा झील (कडझील), टीपा = टीप इत्यादि परिभाषा अतिस्पष्ट आहे, व ती निदान क्रिस्तीशक १००० पासून तरी आहेच आहे.

आधीं रुद्रवीणा असे, तिच्यावर पडदे कमी असत आणि नंतर सरस्वती वीणा आली, तिचे पडदे एकेका सप्तकासाठीं बारा, अशी कांहीं जणांची समजूत आहे. तिला आधार नाही.

दांडीच्या टोंकाला कधीं मकरमुखाकर असतो तेव्हां तीच रुद्रवीणा. कमी पडदे असून तेच सरकावून तीव्रकोमल स्वर हवे तसे लावण्याचा प्रकार पूर्वी असेल; नाही असें नाही. परंतु केवळ तेवढाच (चलथाट) प्रकार तेव्हां होता या विधानाला आधार नाही. मूर्च्छना व 'साधारण' नांवाची स्वरसारणेची क्रिया या विवेचनांवर उभारलेला तो तर्क आहे, परंतु तीं विवेचनें वादनसंबद्ध नसून स्वरस्थानांची निश्चिति सांगण्यासाठीं आहेत. त्या विवेचनांमध्ये सप्तकांतील सात स्वरनाद कोठें, व त्यांचें वरखालीं (कोमलतीव्रत्व) होणें कसें व किती, हें सांगितलें आहे; परंतु बायला तारा किंवा पडदे एका सप्तकांत अधिकाधिक सातच, असें त्यांतून निर्विवाद निष्पन्न होत नाही. 'अचलथाटांचा वीन' तुर्कानी तयार केला व तो अमीरखुस्रौ या संगीतज्ञानें गोपाळ नायकाच्या मदतीनें केला

असा 'सिद्धांत' कोणी मांडितात, तीं केवळ स्वकपोलकल्पिते बारंवार ठांसून सांगितलेली आहेत, त्यांना कसालाच कांहीच आधार-पुरावा नाही.

रुद्रवीणा किंवा तत्सम मोठ्या वीणा या उभ्या धरून वाजवितात; एक भोंपळा खांद्यावर व एक मांडीला ल्याटून येतो; याला वीरासन उचित मानितात. कोणी या वीणा आडव्या धरूनहि वाजवितात, तर उलट छोठ्या वीणा (जशी तंजाऊर वीणा अथवा सरस्वती वीणा) या सामान्यतः आडव्या धरून वाजवितात, पण कोणी सतारीप्रमाणे उभ्याहि धरितात. वीणा उभी धरिल्यास छेड चांगली खणखणीत होते, परंतु डाव्या हाताचे सूक्ष्म स्वरकाम अवघड जाते.

वीनाचे गुण किती सांगावे? त्याच्या नादाचा टिकाव (आंस) व धुमारा (गाज) हे दोन्ही भरपूर असतात; कान कसे भरून जातात, रचना अशी कीं प्रत्येक स्वराचे संवादसंबद्ध अंतर्नादि भरपूर आणि स्पष्ट, टिकाऊ असे उमटतात, खर्जमंद्र ऐकावा तर वीनाचाच, मीड, धसीट, कणखटका, वेहलवा, आंदोलन, स्फुरण, हुंकार इत्यादि अलंकार वीनामध्ये फारच द्वय होतात. म्हणून विलंबित लयाच्या आळपच्चारिला वीनासारखे वाद्य नाही.

परंतु द्रुतलय व द्रुतालंकार हे, आंस-गाज यांच्या भरपूरपणामुळे, वीनांत खुलत नाहीत. द्रुतलयांत पडद्यांवर तार आपटून खटखट आवाज होतो, तो टाळणारा कलावंत हल्लीं कचित् आढळतो. मुरकी, हरकत, झमझमा, हेहि वीनास योग्य नव्हेत. वीनाचे भौतिक-पार्थिव दोषहि मोठे. अवजडपणा, फुटण्याची धास्ती, मेण व राळ यांच्या छुकाणावर दाबून चिकटविलेले पडदे हवेनें मागेपुढें कलण्याची भीति, हे दोष तर प्रमुखच; परंतु मोठी किंमत आणि अभ्यासाला लागणारा वेळ व श्रम या अडचणीहि लक्षांत घेण्या-इतक्या आहेत. यांपैकी कांहीं दोष छोठ्या वीनामध्ये कमी असतात; तंजाऊरवीनाचा (खालचा) भोंपळा म्हणजे पोखरलेले लांकूडच असतें, तें फुटण्याची धास्ती नाही. अर्थात् आंस-गाज हेहि त्या वीनांत कमी; तरीहि तें वाद्य उत्तमच. परंतु वीनवादनाला सारंगी-वादनाप्रमाणेच अतिसूक्ष्म स्वरज्ञान व तयारी लागते, म्हणून सारंगियांप्रमाणेच वीनकारहि हल्लीं आपल्याकडे कमी आढळतात. द्राविडामध्ये मात्र वीनाचा ('वीणै'चा) प्रचार अधिक आहे.

स्वरक्षेत्र व स्वरालंकार यांजवर भर असलेले हे वाद्य, प्रमुख तालवाद्य मानीत नाहीत. तथापि तालाचा वर्ताव इतर वाद्यांहून वीनांत अंतर्भूत असाच आहे हे खरें.

म्हणून कीं काय, कष्ट-विद्या-स्वरलयतालांचें ज्ञान अंभीं मुरलेला असा जो वीनकार, त्याला कलावंतांमध्ये मानाचें पान मिळालें. अर्थात् वीनाच्याच छोठ्या आवृत्त्या ज्या सतार वगैरे, त्याहि प्रतिष्ठित झाल्या व तुलनेनें सारंगीबाला हा कनिष्ठ गणला जाऊं लागला.

१३. १३ छंद दांड्याची जरा मंदस्वरांत बोलणारी दोन भोंपळ्यांची सतर, जणूं बीनाचीच 'धाकटी पाती,' असें सुरबहारचें वर्णन केलें तरी पुरें.

१३. १४ सूरसिंगार (स्वरसंगार) हें वाद्य, बाजिदअलीशाहचे गायनगुरु प्यारखां यांनीं प्रथम केलें असें कोणी म्हणतात, तर कोणी तें त्याआधीं दोनतीन पिढ्या होतें असें सांगतात. सतारीएवढी उंची, दोन भोंपळे, खालीं घाट सतारीचा व 'छाती' सरोदासारखी, असा हा साज असतो, या वाद्याचा प्रचार विशेष नाही.

१३. १५ भोंपळ्याऐवजीं चपटी कोठी असलेल्या सतारीचा छोटा भाऊ तो कछवा, कछवा म्हणजे कांसव, हें नांव चपट्या कोठीवरून आलें असावें.

१३. १६ सरोदासारखी सगंध कोठी असलेला सारंगीचा भाऊ तो रब्बाव, रब्बाव वाजविणारा तो रब्बवियर, हें वाद्य तानसेनाचे वंशज वाजवीत असें म्हणतात, तें असो, परंतु त्याचा प्रचार फारसा नाही, 'वाजत टाल मृदंग रब्बाव' असें एका जुन्या टप्पा-होरीमध्ये शब्द आहेत ते मात्र प्रसिद्ध आहेत, प्रस्तुत लेखकांनं काहीं पठानांनां हें वाद्य वाजवितांनां ऐकलें आहे; व तें छेडीनं व गजनं अशा दोन्ही प्रकारांनीं, हे पठान 'कलावत' नव्हते, अमरावती शिल्पामध्ये एक वाद्य छेडीच्या छोट्या रबावासारखें आहे.

१३. १७ बिनपड्यांचें साधें मोठें बीन, आडवें समोर ठेवून उजव्या हातानें छेड करून, डाव्या हातानें धरिलेल्या गुळगुळीत लंबगोल वस्तुचा तारेस स्पर्श करून व ती वस्तु तारेला घसटून सरकावीत नानास्वर काढावयाचे, ही वस्तु शिसवीसारख्या धट्ट लांकडाची संग-भरमरासारख्या दगडाची किंवा कांचेची असते, तो 'गोड,' म्हणून नांव गोडवाद्यम्, हिंदीमध्ये बट्टा-बीन, अब्दुलकरीमखांनीं हें (बहुधा जुनेच) वाद्य स्वतंत्रपणें काढिलें असें सांगतात, तें असो; परंतु त्यांनीं त्याला 'स्वरप्रकाशवीणा' हें नांव दिलें, पुढें त्यांचे भाचे अब्दुलअझीझ यांनीं तें पुढें आणलें, अब्दुल अझीझनीं दिलेलें 'बट्टाबीन' हें नांव मात्र अब्दुलकरीमखांना निंदाव्यंजक वाटलें व निदान 'विचित्रबीन' तरी म्हण असें त्यांनीं अझीझनां सांगितलें, ही मात्र सत्य हकीकत आहे. हें वाद्य मीडकामासच फक्त योग्य.

१३. १८ रब्बाव छेडीचाच असें म्हणतात, परंतु प्रस्तुत लेखकांनं गजाचाहि ऐकला आहे.

१३. १९ सरोदाचा नाद मंदमध्य सप्तकांत आल्हादकारक, तारसप्तकांत तो एकदम वेगळा भासतो, खुलत नाही, हा त्याचा मोठ दोष, तोच दोष सारंगीचाहि, द्रुतलयांत सरोदाच्या छातीवर घोटांचा आवाज टाळणें मुश्किल, रविशंकरचे गुरु अल्लाउद्दीनखां व त्यांचे चिरंजीव अली अकबर यांच्यामुळें आज सरोद परिचित झाला म्हणतात, पण कित्येक वर्षांपूर्वी ग्वालियरचे बरणेदार सरोदिये हाफिझखां हे महाराष्ट्रांत येऊन जाऊन असतच.

१३. २० प्राचीनकाळां स्वरमंडळ हें वाद्यांचें नांव नसावें; कारण बृहद्देशी व अभिनवभारती या ग्रंथांमध्ये श्रुतिस्वरनादांच्या उत्पत्तिखातिर म्हणून जीं एक दर्शक

आकृति, तिला स्वरमंडल म्हटलें आहे. सारमंडल हा स्वरमंडलचा अपभ्रंश, पण तेंहि नांव ग्रंथगत नाहीं. शततंत्री, वृहती, मत्तकोकिल्य वगैरे अनेक तारांच्या वीणा सांगितलेल्या आहेत, पण त्यांची रचना ग्रंथगत नाहीं. (शततंत्री वीणेला वळलेले दर्भ असत, तारा नव्हेत, असें मुळ्यांनीं 'भारतीय संगीत भाग १' मध्ये लिहिलें आहे, तें असिद्ध आहे. निदान हल्लीं तरी ज्याला दर्भ म्हणतात त्या रावताची दोरी ताण घेऊन वाजत नाहीं, तुटते). शततंत्री वीणेचा अपभ्रंश 'संतूर' असें कोणी मानतात. कानून म्हणजे कायदा. कानून बोटांनीं छेडितात तर संतूर छड्यांनीं वाजवितात, यहुदी व ग्रीक 'लायरा' जातीच्या वाद्यांहीं त्याची तुलना होईल. प्राचीनभारतीय-हीब्रू-ग्रीक वाद्यांमध्ये साधर्म्य आढळलें तर काहीं नवल नव्हे.

१३. २१ हें नांव गुलामअलीखांनीं पुढें आणिलें. ते गायनाच्या साथीला त्याचा उपयोग करीत व त्यांचेंच अनुकरण हल्लीं होऊ लागलें आहे. परंतु स्वराधार-स्वरस्थानांचा इथारा-स्वरघोष यांमध्ये तेंबोरा केव्हांहि श्रेष्ठ. कानूनची छेड गायकाला लिपटून हवी, ती सर्वांना साधते असेंहि नाहीं; कटकटक होते.

१३. २२ हरिदासी वीणेला दोनच तारा कधीं आढळतात, तर कधीं 'एकतारी' - लाहि दोन तारा दिसतात. एकतारीची छेड बहुधा 'लघु, लघु, द्रुत-लघु-द्रुत' (दीर्घ, दीर्घ, न्हस्व, दीर्घ, न्हस्व), अशी होते. या मात्रा २,२,१,२,१ अशा आठ मानिल्या तर हा पूर्वीच्या 'चच्चपुटः' तालाचाच चित्र मार्ग-एककल प्रकार भासतो. चत् (२), चत् (२), पु (१), टः (३). हेंच लयांग करताल व चिपळ्यांमध्ये अनेकदा ठेवितात. 'जय जय विठ्ठल' याच्याशीं तें लिपटतें. जय (२), जय (२), वि (१) ठड (२), ल (१). बंगाल्यांमध्ये दोतारी नांवाचें एक दोन तारांचें तुणतुणें आहे त्यांचेंहि सामान्य लयांग हेंच आहे.

१३. २३ आंस व गाज म्हणजे काय, याबद्दल बरोच छापील चर्चा अलीकडे झाली व ती साहित्यिक समीक्षकांनीं केली. वास्तविक हा विषय सरळ सोंपा आहे; त्याचें वैज्ञानिक तत्त्व अप्रसिद्ध आहे म्हणून भाकड कल्पना प्रसृत होतात एवढेंच.

आवाज कांहीं काळ टिकणें हें 'अनु-रणन' म्हणजेच आंस. आवाज वृद्धिंगत होणें, त्याचें बल (ताकद) वाढणें, ही जणूं गर्जना, तो गाज. इंग्रजींत आंसेला पर्सिस्टन्स म्हणतात व गाजाला रेव्हरेन्सन्स. एकादा चमचा आपटून नाद काढिला तर तो नाद फारसा टिकतडि नाहीं व गाजतहि नाहीं. वाजता चमचा जर मेजावर उभा धरिला तर आवाज मुख्यतः टिकतो, आंस वाढते. चमच्याच्या कंपनामुळें मेजहि सूक्ष्मप्रमाणांत कंप पावतें. चमच्याच्या कंपनाच्या शक्तिचा कांहीं अंश मेज घेतें, व त्यामुळें मेजांत 'बलानें' कंपन निर्माण होतात. (फोर्स्ड व्हायब्रेशन्स). मेजाच्या कंपाचा आवाका जरी थोडा तरी पृष्ठभाग मोठा. म्हणून त्याला लगटून असलेल्या हवेचा विस्तारहि मोठा. चमच्यासारख्या छोट्या वस्तुमुळें हवा हलळी तरी एकूण हवेचा विस्तारच कमी, तो आतां वाढला. त्यामुळें कानांपर्यंत ते कंप अधिक काळ येत रहातात.

‘आंस येते.’ मेज जर पातळ लांकडाचें असेल तर आंस वाढेल, कारण मेजाच्या कंपाचा आवाकाहि मोठा राहील. आतां, जसा एकाद्या झोंपाळ्याला आपला स्वतःचा असा आंदोलनकाल नेमका असतो तसा एक किंवा तसे अनेक ‘अंगभूत कंपकाल’ (नॅचरल् व्हायब्रेशन् पीरियड्स्) प्रत्येकच पदार्थाला असतात, मेजालाहि असणारच. जर मेजाच्या अंगभूत कंपकालांपैकीं एकादा, चमच्याच्या अंगभूत कंपकालाएवढा असला, तर तो जणू चमच्याला जोड देईल; मेजाच्या कंपाचा आवाका फार मोठा होईल कारण मेजांत कंप उत्पन्न करण्याला चमच्याचें थोडेंहि बळ पुष्कळ होईल. (सिम्पथेटिक् व्हायब्रेशन्स्). मेज व चमचा यांच्या कंपकालांची जोड अगदीं जुळली तर हा परिणाम सर्वाधिक होईल. (रेझोनन्स्). तेव्हां हवेच्या विस्तारामुळे आंस, आणि कंपांच्या आवाक्यामुळे गाज, हे दोन्ही भरपूर होतील; परंतु मेज हालविण्यासाठीं लागणारी शक्ति जी चमच्यामुळे प्राप्त होणार तीच मुळांत कमी असल्यामुळे गाज कमी व आंस फार असें होईल.

मेजाऐवजी पोकळ पेटी वापरली तर हाच परिणाम होईल, पण त्यांत आणखी एक भर पडेल. पेटीच्या आंत हवा कांडलेली आहे व त्या हवेचे कण सतत सैरावैरां धांवत आहेत, त्या कणांनाच मुळीं अंगभूत गतिशक्ति आहे. कंपनामुळे त्या हवेंत दाबाच्या लाटा उत्पन्न होतील, त्या लाटा पेटीवर आंतल्या बाजूंनीं आपटतील, परावर्तित होतील, जणू काय प्रतिध्वनींची मालिकाच निर्माण होईल; एक ‘प्रतिध्वनि’ संपण्याआधींच दुसरा सुरूं होईल, नादकाल खूपच लांबेल, आणि हवेच्या कणांच्या अंगच्या गतिशक्तिची मूळच्या नादबलांत भर पडल्यामुळे नादबलहि वाढेल. हा छुमारा, यांत गाज खूप वाढतो, (रेव्हर्बरेशन्), आणि त्याबरोबरच आंसहि वाढतो.

टाळी मारली तर तिला आंस नाही व गाजहि नाही. पण पालव्या परातीवर कोंबरे टेकून टाळी मारली तर आंस येईल. गाज भासणार नाही. देवळाच्या गाभान्यांत टाळी वाजवली तर गाज येईल, गाजामुळे आंसहि वाढली असें होईल. पितळेचा जड दांडा ठोकला तर आंस-गाज कांहीं नाही, पण त्याच दांड्याचा “तास” बनवला तर त्या पत्र्याला आंस येईल; गाज कमी. आणि तोच ‘तास’ जर रिकाम्या रांजणाच्या तोंडाशीं धरून वाजविला तर गाज मोठा होईल; त्यांत आंसहि असणारच.

आवाज ‘मोठा’ तेव्हां गाज, टिकाव मोठा तेव्हां आंस, गाजाशिवाय आंस कांहीं अंशीं असू शकते, पण गाजामध्ये आंस असतेच. आंस-गाज हे एकत्र आढळतात म्हणून तर्कशुद्ध प्रायोगिक विचार न करणाऱ्यांचा धोंटाळा होतो.

१३. २४ भोंपळ्याविना तंबोरा तो सूरसोटा.

१३. २५ या अंतर्नादांमदल आपल्याकडे फारच चुकीच्या आणि अत्यंत भावळ्या समजुती आहेत. त्या प्रसृत करण्यामध्ये मुख्य अपराधी म्हणजे आपल्याकडे तज्ज्ञ समजले गेलेले, कॉलेजांत पुस्तकांवरून भौतिक विज्ञान शिकविणारे प्रोफेसर लोक होत; हे प्रस्तुत लेखकाचें अगदीं स्पष्ट खणखणीत निःसंदिग्ध मत आहे. परंतु ‘अप्रियस्यापि सत्यस्य वाचक-स्तत्र दुर्लभ’ या कारणांमुळे येथे त्यामदल विस्तार करितां येत नाही.

समजून अशी की 'नाद निर्माण होतो तो पार्थिव वस्तुच्या कंपनामुळे, परंतु ही कंपने मुळांतच एकपट, दुप्पट, तिप्पट वगैरे मानांच्या कंपद्रुतीची असतात व म्हणून नादहि त्या त्या पटीचे असे एका वेळीं अनेक होतात; एकपटीच्या नादाच्या आधारनाद मानिलें (फण्डामेंटल्), तर इतर ते 'स्वयंभू' अंतर्नाद. आधारनाद हा सर्वांत बलवान्, तर दुप्पट कंपद्रुतिचा नाद त्याच्या १/४ इतका कमी बलवान्, तिप्पट कंपद्रुतिचा तो १/४ इतक्या बलाचा, अशी या अंतर्नादांची (अपर पार्श्वस्वी किंवा हायर हार्मोनिकस्ची) ताकद उत्तरोत्तर कमीकमी होत जाते. टर्बिनिग् फोर्क् (नादशूल) म्हणून जो धातुचा कांटा, त्यांत अंतर्नादच नसतात.'

तर प्रथम असे की हें 'आदर्श तत्त्व' आहे. टर्बिनिग् फोर्कहि अगदीं अंतर्नादशून्य नसतो, त्याचप्रमाणें अंतर्नादशून्य असा शुद्ध स्वरनाद (प्युअर् नोट्) निर्माण करणें, आदर्श 'सिनुसॉयडल् वेव्हफॉर्म' उत्पन्न करणें, हें फार कटकटीचें काम आहे. प्रत्येक पार्थिव पदार्थांत अंतर्नाद होतात, हें खरें. पण ते कोणकोणते, किती, त्यांचें परस्परबल केवढें, हें अनेक घटकांवर अवलंबून असतें. अंतर्नाद तंतोतंत एकपट-दुप्पट वगैरे काढणेंहि अवघड; अपूर्णकपटीचेहि अंतर्नाद (नॉन्इण्टीग्रल् हार्मोनिकस्) होऊं शकतात व त्यांपैकीं काहीं बलवान्हि असूं शकतात, कधीं काहीं अंतर्नाद होतच नाहींत. उदाहरणार्थ, आडवा धरून फुंकण्याच्या, दोन्ही टोंकांस उघड्या, पांढ्यामध्ये उमटणारे अंतर्नाद वेगळे आणि उभ्या, 'नेहमींच्या' बांसरीचे अंतर्नाद वेगळे. दिल्या तारेचे व घड ताणलेल्या तारेचे वेगवेगळे. तारेच्याच्या घोडीचे परिणामहि अंतर्नादांवर अतोनात होतात इतकेंच नव्हे तर आडी-घोडीच्या परस्पर उंचीचाहि त्यांवर परिणाम होतो. घोडी जर सपाट (रुंद) नसली तर, जेथें तार छेडावी अथवा ज्या ठिकाणीं गज फिरवावा तो तारेचा-तांतीचा बिंदु स्थिर राहूं शकत नाहीं, व म्हणून तो स्थिरबिंदु ज्या अंतर्नादांशीं संबद्ध तो अंतर्नाद तारेंतून निघूं शकत नाहीं. छेडलेल्या तारेचे अंतर्नाद वेगळे व गजानें वाजविलेल्या तारेचे वेगळे. अखंड सतत तार वाजवून निघणारे तर त्याहून वेगळे.

यांकी कोणत्या गोष्टी आपल्या 'स्वरश्रुति-चिकित्सेंत' आल्या, त्या किती 'वैज्ञानिकां'नीं लोकांनां सांगितल्या ?

तब्रला व तंबोरा वाजवद्दल वैज्ञानिक प्रयोग करणारे पहिले सर चंद्रशेखर व्यंकट रामन्; त्यांनंतर त्यांचे शिष्य घोष, रायचौधुरी वगैरे. रामन् यांचे प्रयोग १९१९-२० पासूनचे, म्हणजे देवलांनंतर जो 'स्वरचर्चला' उत आला त्याच्याहि आधींचे. किती 'वैज्ञानिकां'नीं ते हिशोबांत घेतले ?

रामन् यांच्या प्रयोगांतून विशेष मिळालेले निष्कर्ष पुढीलप्रमाणें.

घोडी रुंद व गोळाईदार असते, त्यामुळे तार छेडल्यावर जे कंप होतात त्यांचा घोडीवरील टेंकणाचा बिंदु सरकत मागेपुढें होतो; हें जव्हारीचें मूळ मुख्य कारण. त्याचा एक परिणाम असा की, ज्या बिंदुवर बोटाची छेड करणें योग्य, तो बिंदु थोडा मागेपुढें ल.ता.वि. १८

(वरखाली) ठेवला तरी अंतर्नादांत फरक होत नाही, आदीची उंची घोडीच्या तुलनेने किती आहे यावर, तार घोडीवर कशी ' बसते ' तें ठरतें आणि म्हणून आदीचेंहि महत्त्व आहे.

श्री. चैतन्य देव यांनी १९६०-६१ मध्ये तंत्रोन्मावर कांहीं प्रयोग केले व ते त्यांचे सहाध्यायी पटवर्धन, गणेशसुंदरम् बगैरेंनी पुढें चालविले, हे प्रयोग संगीतजगांत गाजले, पण त्यांत भयानक चुका आहेत, येथे त्यांपैकी दोनतीनांचाच उल्लेख पुरेल, " जुआरी " च्या धाग्याला महत्त्व आहे, गोळाईला महत्त्व नाही, कारण धाग्यामुळे तार कांहीं क्षण अजीवात घोडीपासून वर उचलली जाते, असे म्हटलें आहे, अमुक तारेला अमुकच धागा योग्य, धागा मऊ छुसछुशीतच हवा, याचें कारण शोधलेलें नाही; देवांचें म्हणणें मानित्यास बारीक तारहि जव्हारीसाठी वापरितां येईल, किंवा घोडीवरच एक सूक्ष्मसा उंचवटा केला तरी चालेल ! यानिमित्त जे फोटो घेतले आहेत ते एकाच स्थानाचे लागोपाठ अनेक क्षणांतील, व अनेक स्थानांचे एकाच क्षणांतील, असे नाहीत; म्हणून ही चूक झाली असावी, फोटो काढण्यासाठी जो सूक्ष्मदर्शक व त्याला जोडलेला क्यामेरा वापरला तो भोंपळ्याच्या ' तबली ' वरच तारेच्या एका बाजूला चिकटविला, सुमारे २-३ पौंड वजनान्वी ही वस्तु भोंपळ्यावर ठेवून आपण तंत्रोन्माचा नादधर्मच बदलीत आहां हें देव यांच्या लक्षांत आलेलें नाही, " घोडीला एक छोटा खांचा असतो व त्यांत धागा घुसून राहातो " असे अत्यंत खेदजनक विधान केलें आहे व त्यांत संदेह राहूं नये म्हणूनच की काय, तें आकृतिने स्पष्टहि केलें आहे ! एकपट, दुपट बगैरे कंपदुतीचे अंतर्नाद होतात तसेच अपूर्णकपटीचेहि होतात हें रामन् यांचें म्हणणें मात्र देवांच्याहि प्रयोगांनी सिद्ध झालें.

प्रस्तुत लेखकाचे ज्येष्ठ सन्नित्र प्रो. भा. व. देशपांडे यांनी पांच सात वर्षे (हार्मो-निक) फ्रीक्वन्सी अँनलायझर हें यंत्र वापरून तंत्रोन्माचे अंतर्नाद तपासले, ते ' कंटाळा येईल ' इतके मिळाले.

प्रस्तुत लेखकांनेहि प्रयोग केले आहेत, त्यांमध्ये रामन् व देशपांडे यांचें म्हणणें सिद्ध झालें, आदीघोडीची उंची व्यवस्थित प्रमाणाची, त्यानुसार घोडीची गोळाई, तिच्या प्रमाणांत तारेची जाडी व तणाव, हें असलें, व ठीक ठीक गोळाई असली, तर जव्हारीला धागा असण्याची गरजच नाही, परंतु या सर्व अटी दीर्घकाल टिकत नाहीत म्हणून धागा अवश्य, हेंहि सांपडलें, आणखी विशेष असें आढळलें की ज्याला आधारनाद म्हणावें तो (फण्डामेंटल् किंवा फर्स्ट हार्मोनिक्) स्वतःच एकच एक असा स्थिर नसतो, सूक्ष्म प्रमाणांत हलता असतो, मुख्य सांपडलें तें असें की नाद उठतो, टिकतो, क्षय पावतो, ही जी क्रिया, तिचे कालांतर वेगवेगळ्या अंतर्नादांचें वेगवेगळें असतें; उदाहरणार्थ आधारनाद हा जेव्हां क्षय पावूं लागतो तेव्हां पांचपटीचा नाद (ज्याला, आधारनादाला षड्ज मानित्यास, ' तंत्रोन्माचा गांधार ' म्हणतात तो तारसतकांतील तीव्र गांधार) वृद्धि पावतो, आणि आधारनाद शून्य झाल्यानंतर मग हळूहळू क्षय पावतो. हीं कालांतरे जव्हारीचा धागा मागेपुढें करून बदलतां येतात, अमुक धातु, अमुक जाडी, अमुक लांबी यांवरून अमुक पटीचा आधारनाद खणखणीत उत्तम याचा यासाठी विशानदृष्ट्या जो तणाव हवा (ज्याचें प्रमाण

पाश्चिमात्य तंतुवाद्यांमध्ये पाळिले जाते व ज्यानुसार 'जी स्ट्रिंग', 'ई स्ट्रिंग' अशा वेगवेगळ्या वाद्यांसाठी वेगवेगळ्या तारा करितात), त्याहून कितीतरी पटीने तंबोऱ्याच्या तारांचा तणाव कमी असतो व म्हणून, "तारा ढिल्या" म्हणून, तंबोऱ्यांतील अंतर्नादांचा एकूण श्रेणीव्यूह वेगळा होतो. — या व अशा इतर प्रयोगांमधील, 'तंबोरा' वा वस्तुला पाश्चिमात्य जगांत महत्त्व नाही हे जाणून, 'तंबोरा' वगळून इतर भागांची वैज्ञानिक तरेने व त्यांचे गणितागत स्पष्टीकरण यांबद्दल लेख यूरप्समधील तीन भाषांमधील वैज्ञानिक मासिकांत प्रसिद्ध झाले होते,

वांसरीची फुंक जोरांत केली तर एकदम तारसप्तक उमटते, उलट सारंगीचा गज एकदम हलका फिरवला तर तारसप्तकांत सारंगी बोलते, त्याचप्रमाणे तंबोऱ्यांत करिता येते ! छेडतां छेडतां भरपूर गाज आला की हळूच हलकी नाजूक छेड केली की तंबोरा एकदम तारसप्तकांतच बोलू लागतो ! गु. बाबूखां इंदौरवाले यांचा या व अशा प्रकारांत हातखंडा असे, प्रस्तुत लेखक तें करू शकतो. यांत 'आधारनाद', एकपटीचा नाद, हाच मुळीं शून्य होतो !

—तंबोऱ्यांतील गूढ गांधाराचे रहस्य, चार दशांशस्थळांपर्यंत श्रुतित्वरनादांचीं विविध 'गणितें' (म्हणजे गुणाकार व भागाकार), इत्यादि पांडित्य ऐकणारांनी त्यांतील ग्राह्याग्राह्य काय तें आतां स्वतःच पहावें,

तरीहि वरील प्रयोग हे केवळ अंतर्नादांबद्दलचे झाले, तंबोऱ्याच्या रचनेबद्दल संशोधन अजून झालेलें नाहीं, परंपरेनें चालत आलेले आडाखे आहेत, त्यांनां स्पष्टरूप प्रयोगांअंती देणारे संशोधक एक अब्दुलकरीमखां; त्यांचे नियम मिरजेचे वृद्ध कारीगर पाळितात, त्यांपैकीं मुख्य असें कीं उगाच मोठा थोरला भोंपळा घाला अर्थ नाहीं; भोंपळा अगदीं अर्धगोल नसावा, थोडा कमी अथवा अधिक असावा; भोंपळ्याचा परिघ जितके फूट, तितके फूट दांडीची लांबी असावी, इत्यादि.

जव्हारी, तारा, तणाव वगैरे ठीक असल्यास तारेच्या छेडीला मंद्र आधारनाद (सा) म्हटलें तर त्याबरोबरच दुप्पटीचा नाद (सा) उमटतो. नंतर तिपटीचा नाद (मध्य प) उमटतो. मग टीप (सा'), त्यानंतर तार तीव्रगांधार (गा'), हा गा' जरा बलवान् व टिकाळ असतो. (आधारनाद सा हाहि सा, नि असा जातो व मग गा' उमटतो !) तात्पर्य, खर्ज सा च्या तारेमधून मध्य प व तारतीव्र गांधार उमटतात. (मध्य व तार सा हे सा मध्ये मिसळून जातात). याच न्यायानें मंद्र प च्या तारेमधून मध्य तीव्र नि व तारतीव्र रे होतात. मंद्र कोमल म च्या तारेमधून मध्यतीव्र ध व तार कोमल नि; त्यालाच कोणी 'अतिकोमल' नि म्हणतात. मंद्र तीव्र नि च्या तारेमधून तीव्र म व एक 'अतिकोमल ग' चा प्रकार होतो. सा सा सा प, सा सा सा म, सा सा नि या ज्या तीन रुढ मिलावटी, त्या लयबद्ध छेडल्यास मुख्य नादघोष व त्यांनून निघणारे स्वरांचे 'सुटेसुटे

उन्मेष' कसे कोणते तें सहज लक्षांत येईल, आणि पांच, सहा, वगैरे तारांचे तबोरें करून काय साधते याचा विवेकहि करतां येईल. तीव्र नि मध्यें तार लावणें हें अब्दुलकरीमखांनीं सुरू केलें अशी समजूत आहे, ती चूक आहे; त्यांच्या वंशांत ती परंपराच होती, वंदेअलीच्या बीनाची कडझील तीव्र नि मध्येंच असें असें जाणकार सांगत, पण हें केव्हां, गायकाला तीव्र म या स्वराचा उपयोग करणें असेल तरच; एरव्हीं नाहीं, पण हल्लीं असा तत्त्वविवेक होतच नाही ! शिंजूटी विलावलसारख्या रागसतकासाठीं सा सा सा प किंवा सा सा सा म ऐवजीं प सा सा म हेंच योग्य, याचा अनुभव प्रस्तुत लेखकानें घेतला आहे, पण काहीं केलें तरी एकतरी अंतर्नाद प्रत्येक रागसतकांत खटकणारा असा होतोच, त्याचें बल किंवा टिकाव हें भागा सरकावून कमी करतां येतें !

१३. २६ इलेक्ट्रिक मोटर, व्हेरिएबल्स्पीड ड्राइव्ह, त्याला कॅम् व चामड्याचीं 'फिगर्स' अशी ही रचना होती, ती नंतर रसिकाग्रणी राजे तुकोजीराव वाळासाहेब होळकर यांकडे गेली.

१३. २७ व्हायोलिन्सारख्या वाद्यांचा एक गट आहे, खरज-खरज देणारें तें डबल बेज (डब्ल्यूब्स), त्यावर व्हायोलिनचेलो (चेलो), त्यावर बेजव्हायोल् (बास्वियोल्) त्यावर व्हायोल् (वियोल्) आणि त्याच्यावरच्या पट्टीत व्हायोलिन् (वियोलीन्) अथवा प्राकृत इंग्रजीत फिड्ल, आपल्याकडे पुरुषांच्या साथीला चेलो किंवा बास्वियोल्, आणि स्त्रियांसाठीं वियोल् किंवा वियोलीन्, अशीं हवीं, फिड्लशिवाय इतर वाद्यें आपण कां घेतलीं नाहींत तें कळत नाहीं, त्याची पट्टी पुरुषांच्या व अनेक स्त्रियांच्या साथीला योग्य नाहीं.

१३. २८ पिटिकातो, स्तकातो वगैरे तुटक नाद काढण्याच्या राति आहेत, मुखलाल, बिनीवाले, पार्सेकर, विष्णु जोग, साठे, दातार वगैरे फिड्लवादक चांगले समजले जातात, व गजाननराव जोशानाहि घरेच लोक मानितात हें माहीत असून व त्यांना ऐकिलेलें असूनहि हीं विधानें केलीं आहेत, सन्मित्र विष्णु जोग यांनीं आपल्या फिडलला तर तरफा बसवून घेतल्या व " आफ्रिकेच्या दौऱ्यांत हिराबाईंनीं त्याचें कौतुक केलें " असें ते सांगत. व्हायोलिन्चे गुणधर्म व त्यावर झालेलें अस्माट संशोधन त्यांनीं लक्षांत घेतलें नाहीं, तरफा लावावयाच्या तर एकादें स्वस्तांतलें 'खोका-फिड्ल' उत्तम !

१३. २९ एकतारी-तुणतुण्यांत चतस्र लयांगें तुटक उमटतात एवढेंच.

१३. ३० 'डमरू'बद्दल बरेंच भाकड सांगितलें जातें, कारण तें " साक्षात् भगवान् श्रीशंकर महादेवाच्या " हातांतील वाद्य ! " पाणिनिचीं सूत्रंहि त्याच डमरूच्या 'अड्डण-कल्लूक्' मधून निघालीं, " मग विद्याच्या गीततालाची काय कथा ! परंतु त्रिमूर्तीपैकी 'शं-कर' आणि पुराणोत्तर शंकर यांत फरक आहे. कित्येक संगीतविषयक लेख डमरू, श्रीकृष्णाची बांसरी, दहा तोंडांनीं गाणारा रावण (दश = मोठे, प्रसिद्ध, भयंकर, आकर्षक; म्हणून दश-आनन असें नव्हे काय ?), संगीतावर ग्रंथ लिहिणारा मारुती-हनुमान्, यांबद्दल भक्तिनें कथन करून त्यावर भाष्य करणारें अजून होत असतात,

१३. ३१ नगारा (नक्कारा) हें वाद्य, चौघडा हा चार वाद्यांचा संच.

१३. ३२ भोंगा आवाज व बोलकीची कमतरता सोडव्यास ढोलकीचें वादन फार प्रगत होळें झकतें. ढोलकीची लावणी परवांपर्यंत लोकप्रिय होती. 'पुढचें पाउल' या बोलपटांत ढोलकीचा चांगला उपयोग करून घेतला आहे. उत्तरेकडे, काछ-काटियावाडांत ढोलक फार लोकप्रिय आहे. ढोलक पखवाजी-अंगांनीं वाजवितां येतो. विलायतहुसेनखां (आग्नेवाले) यांच्या मातोश्री (नस्थनखांच्या पत्नी) ढोलकवादनांत विद्वान् व अग्रगण्य होत्या व राजेरजवाड्यांकडून त्यांना आमंत्रणें येत असें वृद्धांकडून ऐकिलें आहे.

१३. ३३ मृदंगादि वाद्यांचें प्राचीन वर्णन नाट्यशास्त्रांतून घेतलें आहे. इतर माहितीहि तेथीलच आहे. 'मर्दल' वाजविणारा जो मार्दलिक म्हणजे मृदुंग्या किंवा पखवाजिया, तो सर्वप्रमुख तालवाद्यक असें त्यांत आहे. रत्नाकर (३.२१६-२१८) मध्ये तालवाद्यें दिलीं आहेत तीं अशीं : मृदंग, पणव, दर्दूर, डक्का, मंडिडका, डक्कुली, पटह, करटा, डका, डवस, धडस, हुडुका, डमरू, संजा, कुडुका, कुडुवा, निःस्साण, त्रिवली, मेरी, तुंबकी, व बोंबडी.

१३. ३४ लहानपणापासून सुमारे १९३२-३३ पर्यंत तंबोरा, तंबूरा याशिवाय दुसरा उच्चार ऐकिलावाचला नाहीं. हल्लीं 'तानपुरा'च ऐकूं येतें. तुंब वरून तंबोरा, अथवा ईरानी तंबूर (हें वाद्य वेगळें आहे) वरून तंबोरा, हें स्पष्ट दिसतें. पूर्वीचे ग्रंथ पाहिले तरी तंबोरा हेंच रूप मराठी-हिंदी-गुजरातीमध्ये होतें व तसें लिहिणारे सर्वजण संगीतज्ञ होते (वाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर, भातखंडे, आचरेकर, मुळे, नवावली चौधरी, आबासाहेब मुजुमदार, टेंबे वगैरे). मग हें तानपुरा कौटून आलें, कोणी आणिलें व कशासाठी? त्याचा अर्थ काय? 'तान पुरी करितो तो' याला काय अर्थ आहे?—तान घेतलीच नाहीं तर काय म्हणावें?

स्वरनलिका ती सनई. या शब्दाचेंहि वरोलप्रमाणेंच. 'शहनाई' म्हणजे काय? शहाजणें वाजलीं असा शब्द बखरीत येतो, तेथें तुतारी-चौघडा हें अभिप्रेत असतें, सहाजणांचा वृंद असतो. हिंदीउर्दू भाषिकांची अशुद्ध शब्दरूपें, आपली शुद्धरूपें टाकून देऊन, आपण काय म्हणून उचलामी?

चक्रदार परणाची माहिती तालव्यवहार भागांत आहे; तेथें अर्थ स्पष्ट होईल. तिहाई-तिहाई घेत चक्र पुरें करावयाचें. चक्र हें जास्त शुद्ध, चक्रदार हा समास अर्थ-संस्कृत होतो एवढेंच, तरी त्यांत 'धार' कोठली? चक्रधार याला कांहीच अर्थ नाहीं! चक्रदार हें अशुद्ध समजून कोणी त्याला संस्कृत वेष्टाविलेला दिसतो. 'चक्रधार' हा अशुद्ध शब्द हल्लीं एका नाटकांतहि महत्त्वाच्या प्रसंगीं आला आहे. त्यांतील 'चक्रधार परणाची तान', जी तेच तेच स्वर घेतलेली आहे, ती मोठाच विनोद आहे!

१३. ३५ हे जातिविषयक उल्लेख परंपरागत आहेत, त्यांनां विशिष्ट अर्थ आहे आणि तो वाद्यविषयक आहे.

१३. ३६ ज्यांनां हल्लीं ईराख वगैरे नांविं आहेत त्या देशांच्या अतिप्राचीन भाषेत 'बल्ग' अशा तऱ्हेचा कांहीं शब्द आहे व तो 'मारून वाजविणें' अशा अर्थाच्या धातु-पासून बनलेला आहे; व 'बल्ग' हें तालवाद्य आहे. आरबी संस्कृतिमधील 'अल् तबल्' चे प्रकार ब्लादी, तुर्की, जंगी, शामी, मर्गी, व ज़ाविज्; शिवाय ईरानी संस्कृतिमध्ये नकारेजहां आणि ताबा हेहि होते.

१३. ३७ रत्नाकराच्या पांचव्या तालाध्यायांत व सहाव्या वाद्याध्यायांत हें वर्णन आहे.

१३. ३८ अमीर खुस्रौनें तबला काढला असें मानितात. त्याचा परामर्श वर बेतलाच.

'अमीर खुस्रौनें तयार केलेले ठेके' याचा विचार पुढें येईल.

एक दंतकथा अशी कीं कोणा मोठ्या पखवाजियांचा सामना झाला, तेव्हां ज्याचा जय झाला त्यानें पराजिताची बोटे छाटलीं; तेव्हां त्या थोड्यानें दोन भागांचा पखवाज (तबला) तयार करून त्याचें वादन सुरू केलें.

दुसरी दंतकथा अशी कीं असाच सामना झालेला असतांना एकानें चिडून पखवाजाचे दोन तुकडे केले; तुकडे केले तरी तें वाद्य वाजूं शकलें. 'तबद्दी बोला' म्हणून तबला हें वाद्य.

हें सर्व माकड आहे, निराधार आहे, असंभवनीय आहे

१३. ३९ चामड्यावर तळहात आपटणें म्हणजे थाप नव्हे. तो हळुवार आपटून लगेच काँगुलीकडे वळवून ताबडतोब उचलावयाचा असतो व त्यांत बोटेहि महत्त्वाचीं असतात. ही क्रिया नाडुक आहे. हाताची उचल महत्त्वाची. "तळहाताला वचासे बांधून ते न पुढें देता पखवाज वाजविणें" हें श्रेष्ठ वादकाला अशक्य असें नाहीं.

१३. ४० "चलो मच्छिंदर, गोरख आया" ही दंतकथा प्रसिद्ध आहे पण तिचा 'मायामच्छिंदर' सिनेमाव्यतिरिक्त अनुभव नाहीं. येथें अभिप्रेत असलेल्या प्रकारांत गंगा, चंद्र, मुकुट, नाग, गज, गणपति, कंब, मुंड, धक्कत, अधर, राधा, माधव, मोहन, अशा शब्दांचें बाहुल्य असतें. आतां हें खरें कीं ही कविता म्हटल्यामुळें त्यात्या बोलांचा स्पष्टपणा प्रतीत होतो कीं कसें याचा विचार व्हावयास हवा, आणि त्यात्या बोलांचें व मुखोच्चारांचे वैज्ञानिक परीक्षण करून त्यांचा तुलनात्मक अभ्यास करावयास हवा. सर्वच पाठाक्षरांवद्दल हें मत आहे. जें वाजतें तें सहीसही अक्षर नसतें. तो त्या अक्षराचा भास असतो.

१३. ४१ यांत विनोद नाहीं, शुना पारिभाषिक शब्द आहे. (पूर्वी तोफेलाहि भांडें म्हणत. आवाज करणारें तें भांडें).

१३. ४२ हाताचा व विशेषतः मनगटाच्या मणिचा दाब देऊन आवाज चढवितां येतो. तेथे हुंकारगमक प्रतीत होतें. कांहीं ठिकांयांत हा हुंकार आवश्यक आहे. दाब देतांनां कोणी मनगट रगडून पुढें नेतात. तो 'धिसा'.

१३. ४३ येथें साथ याचा साधारण अर्थच आहे, 'साथ' नांवाचा जो वादनांतील प्रकार, त्याचें वर्णन पुढें येईल.

१३. ४४ उदाहरणार्थ, अहमदजान थिरकवा यांचें वादन. त्यांत डग्गा धुमणें अगदी कमी आहे. त्यांचे गुरुबंधु शम्सुद्दीन यांचाहि डग्गा फार धुमव नसे, परंतु तबल्याचा टणत्कारहि कमी असे. अखारखा, चतुरलाल, अनोखेलाल, किशनमहाराज यांच्या वादनाशी तुलना करून पहावी.

१३. ४५ भरदार, भरलेला बोल तो भर बोल. मज्या बोलाची क्रिया ती भरी. कोणी 'भरीबोल' म्हणतात तें भाषादृष्ट्या चूक आहे.

१३. ४६ भरा बोल हलक्या हातानें वाजवून नाजुक करितां येतो, तर दाव देऊन अथवा शीघ्र शक्तिनें आघात करून खाली बोल प्रमुख करितां येतो, येथें 'जोर' दिला असें म्हणतात, जोर म्हणजे भार नव्हे.

१४. कांहीं प्रचलित ठेके

या भागाच्या मथळ्यावरून अशी कल्पना होईल की आतां 'था धी धी ना' वगैरे वादन कसें होतें याबद्दल कांहीं माहिती पुरविली असेल, परंतु या पुस्तकांत आपणांस ल्यतालाचा 'विचार' करावयाचा आहे, वादन शिकावयाचें नाहीं; वादनशिक्षणासंबंधी अनेक पुस्तके आहेत व तीं बहुतेक चांगलींच आहेत. येथें 'ठेका' या वस्तुचा विचार कर्तव्य आहे, अर्थात् तो प्रचलित कियेला धरून, तिच्यातील उदाहरणें घेऊन, असाच होणार, परंतु आपण त्या कियेला तर्कपद्धति लावणार आहोंत, तशी तर्कपद्धति लाविली गेल्याची उदाहरणें जवळजवळ नाहींतच, म्हणून येथें आपणांस जे निष्कर्ष मिळतील ते प्रचलित कल्पनांशीं नेहमीं छळतीलच असें नाहीं, म्हणून हा भाग सांप्रदायिकांनां बहुधा रुचणार नाहीं, परंतु त्यांनीं त्याकडे सहानुभूतिनें पाहून स्वतः विचार करावा अशी विनंति आहे. कित्येक ठिकाणीं केवळ रास्त तर्काच्या पलीकडे जाऊन आपण कांहीं अंदाज बांधणार आहोंत, ते केवळ कांहीं कूटप्रश्नांचा उलगडा करण्यासाठीं, ते अंदाज अर्थात् लेखकाचे स्वतःचे, ते लुकीचे असणें शक्य व स्वाभाविक आहे; तरीहि ते येथें मांडण्याचें कारण असें कीं ते ते कूटप्रश्न खरोखर अस्तित्वांत आहेत याची जाणीव करून देणें, त्यांचा उलगडा होणें फार महत्त्वाचें आहे हें दाखविणें, तसा उलगडा झाल्यास भारतीय संगीतपरंपरा व पद्धति काय आहे याबद्दल एक निश्चित बोध होऊं शकतो हें सुचविणें, आणि तो उलगडा तर्कविचार व अंदाज यांच्या साहाय्यानें कांहींसा होऊं शकतो हें दिग्दर्शित करणें.

'ठेका' म्हणजे अंगखंड-यतिस्थानें व समस्थान-जातिगति या लक्षणांनीं युक्त अशी पुनरावृत्तिचा धर्म दिलेली म्हणजे आवर्तनधर्म असलेली 'ताल' ही जी वस्तु, तिचा नादमय आविष्कार, हीं इष्ट लक्षणें स्वरभेद, वर्णभेद, उच्चारभेद, इत्यादि क्रियांनीं उत्पन्न होतात, केवळ टाळीच्या क्रियेनें नव्हे, टाळीच्या व निःशब्द अशा हस्तक्रियेनें केवळ ताल ही वस्तु फारतर दर्शित होईल, पण त्या तालाचें वजन केवळ हस्तक्रियेनें दिसणार नाहीं, ठेक्यांत 'झोल', 'वजन' असतें, तें तालांत स्पष्ट होत नाहीं.—एवढा विषय आपण 'जाति आणि खंड' व 'आवर्तन' या भागांत मांडिला, खरोखर पाहतां हा मुद्दा लिहून स्पष्ट करणें अवघड आहे; परंतु तो अतिशय महत्त्वाचा आहे, म्हणून त्याचें अधिक विवेचन आतां करावयास हवें. तें उदाहरणांनींच होणार हें ठेक्याच्या कल्पनेतच गर्भित आहे.

भीमसेन जोशी यांचें "तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल" हें अत्यंत परिणामकारक गीतगान आजकाल फार लोकप्रिय आहे, त्याचें उदाहरण सोपें व विषयप्रवेशास योग्य म्हणून घेऊं.

'तीर्थ', 'क्षेत्र' हे शब्द आपण गद्यांत म्हणतो तेव्हां ती, क्षेत्र यांचा उच्चार फारसा दीर्घ करित नाहीं, आणि 'र्थ', 'त्र' हीं जोडाक्षरें असल्यामुळे त्यांचा उच्चार फारसा न्हस्व होत नाहीं. तेव्हां हीं सर्व अक्षरें एका समान लांबीचीं मानूं, व तोच न्याय 'विठ्ठल' या शब्दाला लावून तसा उच्चार करूं. म्हणजे तीर्थ २ मात्रा, विठ्ठल ३ मात्रा, क्षेत्र २ मात्रा आणि

विठ्ठल ३ मात्रा असा एवूण १० मात्रांचा हा चरण होईल. तीर्थचा थ आणि विठ्ठलचा वि जोडून घेतां येतो, परंतु क्षेत्रचा 'क्ष' उच्चारण्यासाठीं किंचित् श्वास, किंचित् विराम ध्यावा लागतो, तो विरामकाल फार लहान म्हणून नजरेआड करूं, तरीहि 'तीर्थ विठ्ठल' आणि 'क्षेत्र विठ्ठल' असे दोन खंड होतील; मुख्य यतिस्थान 'ल' आणि 'क्ष' यांमध्ये म्हणजे पांच मात्रांनंतर येईल, हें जर आवर्तन मानिलें तर तालस्वरूप सिद्ध झालें; त्याचें वर्णन असें होईल :

मात्रा दहा, खंड दोन, खंडजाति; समस्थान दहाव्या मात्रेच्या शेवटीं म्हणजेप हिलीच्या सुरुवातीला; अंगें द्रुत-द्रुतविराम, द्रुत-द्रुतविराम म्हणजे २-३, २-३ मात्रांचीं; यांत जातिगति सिद्ध झाली, म्हणजे 'चलन' दिसलें.

या तालाचें या शब्दांमध्ये उच्चारण

॥ ती । र्थ (वि । ङ । ल) (क्षे । त्र) (वि । ङ । ल) ॥
 x^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० +

असें झालें, तें म्हणून पहिलें, भाषादृष्टिनें कांहीं खटकणार नाही.

आतां या चरणाला हंदाचे मूल नियम लावूं. ती दीर्घ, दोन मात्रांचा, त्यांतच र्थ या जोडाक्षरामुळें देणारें दीर्घत्व सामावून गेलें व उरलेला थकार एका मात्रेचा झाला; एवूण 'तीर्थ' या तीन मात्रा, तोच न्याय 'क्षेत्र' शब्दाला लागेल, वि ची मात्रा एक खरी, परंतु पुढें ङ हें जोडाक्षर असल्यामुळें 'विट्' या उच्चारणांत दोन मात्रा याबयास हव्या, उरलेले ठ आणि ल प्रत्येकीं एका मात्रेचे, (पहिला विठ्ठल जो आहे त्याच्या ल नंतर 'क्ष' हें अक्षर आहे, तें जोडाक्षर नसून एकच ध्वजन मानिलें), म्हणजे ॥ ती । ऽ । र्थ (वि । ऽट् । ठ । ल) (क्षे । ऽ । त्र) ॥
 x^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०

(वि । ऽट् । ठ । ल ॥ असें चौदा मात्रांचें आवर्तनरूप झालें, या तालाचें वर्णन : १४ मात्रा, १४ १२ १३ १४ +

खंड दोन, मिश्र (७ मात्रांची) उपजाति, अंगें ३-४, ३-४ मात्रांचीं म्हणजे द्रुतविराम-लघु, द्रुतविराम-लघु अशीं (मात्रेचें अंग विराम मानिलें), या वर्णनांत चलन आलें.

या दुसऱ्या प्रकारांत विठ्ठलचा वि दीर्घ मानिला कारण त्याच्यापुढें ङ हें जोडाक्षर आहे, तें जोडाक्षर आहे हें उच्चारणांत भासेल, म्हणजे ङ च्या ठिकाणीं, ६ व्या आणि १३ व्या मात्रांवर, विशेष 'भार' पडेल, याहि आवर्तनांत भाषादृष्टिनें कांहीं खटकणार नाही.

आतां याला प्राकृताचा लघुपाय लावूं. 'ङ' हा उच्चार कटोर ठेवावयाचा नाही, म्हणजे त्याचें जोडाक्षरस्वरूप भासूं द्यावयाचें नाही, तसें नेल्यास वि दीर्घ होत नाही व म्हणून विठ्ठलच्या मात्रा चार न होतां, पहिल्या प्रकाराप्रमाणें, तीनच होतात, आतां हा प्रकार

॥ ती । ऽ । र्थ (वि । ङ । ल) (क्षे । ऽ । त्र) (वि । ङ । ल) ॥
 x^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ +

असा उच्चारिला जाईल, हें आवर्तन मानित्यास तालस्वरूपाचें वर्णन :-

मात्रा बारा, खंड दोन, वृत्त (६ मात्रांची) उपजाति, अंगें द्रुतविराम-द्रुतविराम-द्रुतविराम-द्रुतविराम,

असें होऊन त्या तालाचें चलन दिसेल, हेंहि भाषादृष्टिनें चूक नव्हे.

आतां आपण उच्चार असा करूं कीं, दुसरा जो १४ मात्रांच्या आवर्तनाचा प्रकार, त्यांतील थें आणि न हे लांबवून दोन मात्रांचे करूं; हाहि एक लघुपाय होऊं शकतो, भाषेवर अत्याचार होत नाही हें स्पष्ट आहे.

॥ ती। स। थें। स। (वि। स। ठ। ल।) (क्षे। स। त्र। स।) (वि। स। ठ। ल।) ॥
 X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ +

असें १६ मात्रांचें आवर्तन सावेल, या तालाचें वर्णन 'मात्रा १६, खंड २, मागुष (८ मात्रांची) उपजाति, अंगें लघु-लघु-लघु-लघु' असें होऊन त्यांत चलन वर्णिलें जाईल.

अशा रीतिनें केवळ 'तीर्थ विट्ठल, क्षेत्र विट्ठल' या साध्या मोठ्या सोप्या ओळीला आपण चार वेगवेगळ्या तालांत नेऊं शकलों, चलन वेगवेगळें करू शकलों, येथें हें लक्षांत ठेवावें कीं त्या वेगळेपणासाठीं आपणांस कोणताहि बलात्कार-जसा 'चंद्रिकाऽऽऽ हीऽजणोंऽऽऽ' या सात मात्रांच्या उदाहरणांत दिसला तसा-करावा लागला नाही, भाषेची व शब्दांची मोडणी आणि अर्थभाव यांचें उल्लंघन करावें लागलें नाही, तालवर्णन कसें होतें आणि तालाचें चलन कसें दिसतें, 'जाति'च्या गतिचा डौल कसा प्रकट होतो तें यांत दृष्टिस पडतें.

॥ १। २। (१। २। ३।) (१। २। (१। २। ३।) ॥
 X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० +

॥ १। २। ३। (१। २। ३। ४।) (१। २। ३। (१। २। ३। ४।) ॥
 X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ +

॥ १। २। ३। (१। २। ३।) (१। २। ३। (१। २। ३।) ॥
 X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ +

॥ १। २। ३। ४। (१। २। ३। ४।) (१। २। ३। ४। (१। २। ३। ४।) ॥
 X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ +

अशीं चार वेगवेगळ्या तालांचीं रूपें आपणांस मिळालीं.

वर अक्षरें न लिहितां अंक लिहिले, त्यांत हें सुचवावयाचें आहे कीं, जरी वरील ताल-स्वरूपें 'तीर्थ विट्ठल, क्षेत्र विट्ठल' या शब्दांच्या उच्चारोंवरून-म्हणजे शब्दार्थ, वर्णोच्चार, जोरभार यांच्या भेदांमुळे अंगखंडजाति निर्माण होऊन-आपणांस मिळालीं, तरी एकदा तीं मिळालीं कीं साधारणरूपें म्हणून, असुक चलन-असुक डौल म्हणून, ग्राह्य होऊं शकतात. आतां या सांच्यांत इतरहि गीतें बसूं शकतील, नव्हे बसतात हेंहि माहीत आहेच. अंकांनीं थोडक्यांत सुचविलेलीं बंधनें पाळिलीं म्हणजे झालें, त्यांमध्ये अक्षरें दुसरीं कांहींहि असूं शकतील.

या चार प्रकारांपैकी पहिल्यास झपताल असे नांव आहे, दुसऱ्या प्रकारांत दीपचंदी, चाचर आणि झुमरा हे ताल होऊ शकतील, तिसऱ्या प्रकारांत जलद एकताल येईल, (किंवा दादल्याची दोन आवर्तने होतील), आणि चौथ्या प्रकारांत तीनताल अथवा त्रिताल, तिलवाडा, आणि पंजाबी लुमरी व टप्पा हे येतील. याशिवाय इतर ताल आहेत, पण आपण केवळ 'प्रचलित' ठेके व ताल पाहणार आहोत, तर्कविचारास तेवढे पुरेले आणि विशेष प्रचारांत नसणारे ताल पाहून तादृश फायदाहि नाही.

दहा मात्रांमध्ये शूलताल येतो, पण त्याचे खंड ४-२-४ अशा मात्रांचे आहेत. म्हणून तो येथे लागू होत नाही. १४ मात्रांमध्ये धमार आहे, त्याचे खंड ५-२-३-४ मात्रांचे आहेत; आणि आडा चौताल (आडाचारताल) आहे, त्याचे खंड २-४-४-४ असे आहेत, म्हणून त्यांचाहि प्रयोग येथे होणार नाही. तोच प्रकार १२ मात्रांच्या चारताल (चौताल) आणि मध्य-विलंबित एकताल यांचा, कारण त्यांचे खंड ४-४-४ मात्रांचे आहेत, म्हणून शूलताल, धमार, आडाचारताल, चारताल आणि 'बराबर एकताल' व 'ठाय एकताल' हे ताल 'तीर्थ विठ्ठल क्षेत्र विठ्ठल' ला लागू होत नाहीत.

ताल नांवांचे जे आवर्तनाचे चलन, त्याचे स्पष्टीकरण अशा प्रकारे झाले.

आतां 'ठेक्या' कडे बळावयाचे आहे, आणि ठेका व ताल यांतील अर्थभेद स्पष्ट करावयाचा आहे.

खरे पाहतां वर लिहिलेली 'तीर्थ विठ्ठल क्षेत्र विठ्ठल' या शब्दोच्चारांची चार प्रकारची मांडणी हे तत्त्वतः चार वेगवेगळे ठेकेच आहेत! तालाची जी साधारणरूपाने वर्णितां आलेली खंडयुक्त चलनगति, तिला अनुसरून वेगवेगळे वर्णोच्चार असल्यामुळे हे ठेकेच झाले. परंतु 'ठेका' हा शब्द बाद्याला अनुलक्षून आहे, बाद्यांतील पाटाक्षरे त्या त्या जागी तशा तशा प्रकारे ठेविलीं कीं ठेका होतो. म्हणून तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल यास रूढ प्रघातानुसार ठेका म्हणतां येणार नाही एवढेंच. आतां अधिक स्पष्टीकरणासाठीं वरील चार प्रकार आणि त्यांच्या उल्लेखित चार तालांचे ठेके, यांची तुलना करूं.

(१) दहा मात्रांचा, दोन खंडांचा, २-३, २-३ अशा अंगांचा, झपताल.

॥ ती । र्थ (वि । ङ । ल) (क्षे । त्र) (वि । ङ । ल) ॥ हे शब्दरूप, झपतालचे
 $\times_1 \quad \times_2 \quad \times_3 \quad \times_4 \quad \times_5 \quad \times_6 \quad \times_7 \quad \times_8 \quad \times_9 \quad \times_{10} \quad +$

वेगवेगळे ठेके पुढीलप्रमाणे मानितात.

॥ धा । ऽ (धा । कि । ट) (त । क) (धा । कि । ट) ॥ तक ऐवजी किटहि म्हणतात.
 $\times \quad \times \quad \times \quad \times \quad \times \quad +$

॥ धा । ऽ (धा । ने । कि) (ट । तक) (धा । कि । ट) ॥ यांत फक्त ७ व्या मात्रेचे
 $\times \quad \times \quad \times \quad \times \quad \times \quad +$

२ भाग आहेत.

॥ धा। ५ (धा। गे। किट) (त। क) (धा। कि। ट ॥ यांत फक्त ५ व्या मात्रेचे
 × × ° × +

२ भाग आहेत.

॥ धीं। ना (धीं। धीं। ना) (ती। ना) (तीं। तीं। ना ॥ ८ व्या मात्रेवर
 × × ° × +

जोर आहे.

॥ धीं। ना (धीं। धीं। ना) (क। चा) (धीं। धीं। ना ॥ ८ व्या मात्रेचा जोर
 × × ° × +

स्पष्ट आहे.

॥ धीं। धीं (ना। धीं। ना) (तीं। तीं) (ना। धीं। ना ॥ ३ व्या व ८ व्या
 × × ° ×

मात्रेवर जोर आहे.

यांतील शेवटचे तीन ठेके 'तीर्थ विट्ठल'च्या या प्रकाराच्या उच्चारणाशी जुळतील.

(२) चौदा मात्रांचा, दोन खंडांचा, ३-४, ३-४ अशा अंगांचा, अशा प्रकारचे तीन "ताल" वर उल्लेखिले व त्यांची नावे दीपचंदी, चाचर व झमरा अशीं सांगितली. आतां प्रश्न असा उद्भवतो की येथे अंग-खंड-यतिस्थान-आवर्तनांतील मात्रा यांनीं निश्चित होणारें चलन-स्वरूप एकच आहे, म्हणजे 'ताल' याची जी आपण व्याख्या केली तिच्यानुसार ताल एकच आहे; तर हीं तीन नावे वेगळे 'ताल' कशीं दाखवूं शकतील ? या प्रश्नाची सोडवणूक 'ताल' आणि 'ठेका' यांमध्ये अर्थभेद करूनच होऊं शकेल व तशी प्रस्तुत लेखकानें केली आहे.

आपलें शब्दरूप ॥ ती। ५। र्थ (वि। ५ट। ठ। ल) (धे। ५। त्र) (वि। ५
 ×^१ ×^२ ×^३ ×^४ ×^५ ×^६ ×^७ ×^८ ×^९ ×^{१०} ×^{११} ×^{१२}

। ५। ठ। ल ॥ हें आहे, आतां उपरोद्धिखित मानिलेले तथाकथित 'ताल', म्हणजे आपल्या
 १३ १४ ×

व्याख्येप्रमाणें "ठेके", पहा.

दीपचंदीचा ठेका, एक प्रकार—

॥ धा। तीं। ५ (धा। गे। तीं। ५) (ता। तीं। ५) (ता। के। धीं। ५ ॥
 ×^१ ×^२ ×^३ ×^४ ×^५ ×^६ ×^७ ×^८ ×^९ ×^{१०} ×^{११} ×^{१२} ×^{१३} ×^{१४} +

चाचरचा ठेका, एक प्रकार—

॥ धीं। न। क (धा। गे। त्र। क) (तीं। न। क) (ता। के। त्र। क ॥
 ×^१ ×^२ ×^३ ×^४ ×^५ ×^६ ×^७ ×^८ ×^९ ×^{१०} ×^{११} ×^{१२} ×^{१३} ×^{१४} +

(हा जरा जलदच घ्यावयाचा असतो).

झमन्याच्या ठेक्याचे पुढील प्रकार प्रसिद्ध आहेत—

॥ धीं । धा । किटतक) (धीं । धीं । धागे । किटतक) (तीं । ता । किटतक) (धीं । धीं । धागे
X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३

। किटतक ॥

१४ +

॥ धीं । धागे । तिरकिट) (धीं । धीं । धागे । तिरकिट) (तीं । ताके । तिरकिट) (धीं । धीं
X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ X^{१४}

। धागे । तिरकिट ॥

१३ १४ X

॥ धीं । ऽ धा । वक्रड) (धीं । धीं । धागे । वक्रड) (तीं । ऽ ता । वक्रड) (धीं । धीं
X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ X^{१४}

। धागे । वक्रड ॥

१३ १४ +

॥ धीं । ऽ धा । वक्र) (धीं । धीं । धागे । वक्र) (तीं । ऽ ता । वक्र) (धीं । धीं । धागे । वक्र ॥
X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ +

यांत पहिल्या दोन प्रकारांत २ न्या आणि ९ व्या, अथवा दुसऱ्या दोन प्रकारांत १॥ आणि ८॥ या कमांकांच्या मात्रांवर जो आघात येतो, त्या ठिकाणी 'तीर्थ विश्र'च्या उच्चारांतील तीचा केवळ इकार आणि क्षेत्रचा केवळ एकार आहे; म्हणून हे झमन्याचे ठेके झुळगार नाहीत, असें तावडतोत्र भासेल. तोच प्रकार किंचित् कमी प्रमाणांत दीपचंदीच्या ठेक्यांत दिसेल. मात्र चाचरचा ठेका आपल्या शब्दोच्चारांशीं जुळेल.

(३) वारा मात्रांचा, दोन खंडांचा, ३-३-३-३ अशा अंगांचा, जलद एकतालाचा ठेका.

आपले शब्दोच्चार ॥ ती । ऽ । र्थ) (वि । ढ । ल) (क्षे । ऽ । त्र) (वि । ढ । ल ॥
X^१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ +

असे आहेत.

उल्लेख केलेला ठेका

॥ धीं । ऽ । धीं । ना । क । ता) (धीं । धीं । ना । धीं । धीं । ना ॥

X X X X +

अथवा ॥ धीं । ऽ । धीं । ना । क । ता) (धीं । ऽ । ना । धीं । ऽ । ना ॥ असा आहे.

X X X X +

तिसऱ्या मात्रेवर जोर आहे व चौथीवर नाही; तो बदलावा लागेल अथवा तीर्थच्या र्थ वर जरब देऊन विश्रचा वि हलका करावा लागेल; आणि मग हा ठेका शब्दोच्चारांशीं जुळेल. ठेक्यांतील जोरभार कायम ठेवावयाचा आहे कारण आपण ठेक्यांची चिकित्सा करीत आहोंत; म्हणून येथील उच्चारण ॥ ती । ऽ । र्थ । वि । ढ । ल) (क्षे । ऽ । त्र । वि । ढ । ल ॥

X २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ +

[२] एका ठराविक लांबीच्या आवर्तनांतील खंड व अंगेहि कांहीं वर्णोच्चारभेदांनीं आपण बदलू शकतो, आणि त्यामुळे एकाच लांबीच्या आवर्तनांत वेगवेगळे 'ताल' दाखवू शकतो. परंतु वर्णोच्चारभेद केव्हां, कोठें, किती व कसे करावे याला मर्यादा असल्यामुळे एका ठराविक लांबीच्या आवर्तनामध्ये 'ताल' भेद किती होतील यालाहि मर्यादा आहेत.

थोडक्यांत म्हणजे, वाटेल ते शब्द अथवा कोणतेहि स्वरवाक्य, मनाला येईल तसें व तेवढें न्हस्य-दीर्घ अथवा घोषित-अघोषित करून वाटेल त्या तालांत वसवितां येणार नाही, अशा तऱ्हेचा फेरफार शक्य आहे, परंतु कांहीं मर्यादेपर्यंतच. अधिक नव्हे, आणि हे भावासंप्रदायावरून (जेथें अर्थवाही शब्द नाहीत अशा शुष्कगीतांत, किंवा केवळ वाद्यवादनांत, ते वर्णोच्चारांच्या रूढ क्रमसंप्रदायावरून) ठरेल.

३) म्हणून भाषाभेदांमुळे तालभेद होणें अगदीं शक्य आहे, - यावरून एक अंदाज होतो कीं, अनुक्त भाषिक प्रांतांचें-अथवा त्या भाषेचें-नांव एकाच्या तालाचें असेल, तर त्या भाषेतील उच्चारांच्या मोडणीप्रमाणें त्या तालाचें प्रमाणस्वरूप जाणणें शक्य आहे. हा अंदाज कांहीं गानप्रकारांचें रूप व त्या प्रकारांचें मर्म जाणण्यासाठीं प्रस्तुत लेखकानें केला आहे, जसें खयाल, टप्पा, ठुमरी इत्यादि.

४) ठेके हे वर्णोच्चारमय असल्यामुळे बरील नियम ठेक्यांस लागू होतील, त्यावरून अंदाज असा होतो कीं ठेक्याचें स्वरूप हें भाषेतील वाचदोबार, छंदप्रकार वगैरेंवरून मुळांत झालेले असले पाहिजे, थोडी अतिशयोक्ति करून असें म्हणूं कीं प्रत्येक ठेका हा मुळांत कोणत्या-तरी भाषेतील एकाही वाचदमालिका, गीतचरण, छंदखंड इत्यादिकांवरून सुचलेला असावा, याहि अंदाजाचा उपयोग कांहीं गानप्रकारांची व्याख्या करण्यासाठीं केला आहे.

५) अर्थात् हें शक्य आहे कीं कांहीं ताल केवळ 'असे असे खंड करूं' अशा प्रकारच्या गणिती कल्पनेवरून सुद्धा बांधलेले असतील, परंतु त्या त्या तालांनां जेव्हां ठेक्याचें स्वरूप दाखवाचें तेव्हां भाषेतील वर्णोच्चारच साहाय्यक होणार, दुसरे कांहीं नाही; आणि म्हणून गणितांत ताल कसाहि बांधिला तरी त्याच्या ठेक्याला भाषेचें बंधन पडणारच.

—म्हणजे पुन्हां ठेक्यामध्येहि स्वरांग आलेच ! आणि स्वरांग-तालांग ही जोडी अमेद्य आहे या आपल्या भूमिकेवर पुन्हां आपण आलों.

वर जे 'सुदे' सांगितले त्यांत विशेष किंवा नवें असें काय आहे, असें कोणास वाटेल, परंतु तसें व त्या पद्धतिनें सांगण्याची जरूर भासली, याला दोन कारणे आहेत.

पहिलें कारण असें कीं, 'तालवादना' चढल जीं पुस्तके उपलब्ध आहेत त्यांत परंपरागत ठेके दिलेले असतातच, पण शिवाय कांहीं पुस्तकांत असा मजकूर आढळतो कीं, 'कोणी कोणी कलावंत कवितेच्या, छंदाच्या अनुरोधानें, त्यांतील उच्चारांच्या अनुरोधानें, तालठेके तयार करितात', यांत ही प्रक्रिया नेहमींची नव्हे असा भाव आहे त्याचें निराकरण करणें अवश्य वाटतें. भाषेवरून जबळजबळ प्रत्येक ठेका तयार झाला असावा हें प्रस्तुत लेखकाला अधिक सयुक्तिक

दिसतें, अर्थात् एकदां एक ठेका तयार होऊन मान्यता पावला कीं तो परंपरागत तसा शिकविला जाऊन तथा शिस्तीची क्रिया होईल व होतेहि. पण उगम शोधावयाचा तर तो माघेंतील शब्दोच्चारणांच्या मोडणीतच शोधावयास हवा, असें वाटतें. 'छंदानुसारी ठेके' यांची जीं उदाहरणें त्या त्या पुस्तकांत मिळतात ते कायद्यांचे पलटे, किंवा साथ म्हणजे 'लिपटके वजाना' पैकींच, आहेत असें तपासणीवरून दिसतें.

दुसरे कारण असें कीं प्राचीन देशीतालांचे ठेकेहि हल्लीं सांगितले जाऊं लागले आहेत, आणि लेखकाला ते असिद्ध वाटतात. याचें कारण असें कीं संस्कृतादि पुस्तकांत केवळ लघुगुरु इत्यादि पद्धतिनें देशीतालांचें विवरण आहे, म्हणजे 'ताल' सांगितले आहेत. त्या त्या तालांतील खालीभरी-जोरभार-खुलावंद प्रकार कोठेहि लिहिलेला नाहीं; म्हणजेच देशी 'ठेका' असा त्या ग्रंथांत कोठेहि उपलब्ध नाहीं, आणि एका तालांत अनेक ठेके होऊं शकतात, व कित्येकदां ते ऐकितानां अगदीं वेगवेगळ्या परिणाम होऊं शकतो, हें बरील उदाहरणांत आपणांस स्पष्ट झाले आहे. जर ग्रंथांत 'वजन' सांपडत नाहीं, तर केवळ त्या तालवर्णनांत आपण आपले मनचे प्रचलित पाटवणी ठेवून 'हाच अमुक प्राचीन देशी ताल' असें कसें बरें सांगूं शकूं? त्याला आधार नाहीं. 'चच्चटपुटः', 'चाचपुटः', 'पंचपाणि', 'षट्पितापुत्रकः', 'संप्रक्षेपकः', 'उद्धटक' हे नाट्यशास्त्रांतील मार्गताल हे खरें पाहतां ठेकेच आहेत व त्यांतील तशा वजनाचे आजचे बोल आपण त्या त्या जागीं ठेवूं शकतो. परंतु रत्नाकरांत जे देशी ताल आहेत त्यांबद्दल असें निश्चित कसें सांगतां येईल? उदाहरणार्थ, 'एकताली' हा देशी ताल प्रथम सांगितला आहे व त्याचें वर्णन फक्त 'एक लघु' एवढें आहे. आधीं तेंचें लघु हा 'साधारण' म्हणजे ४ मात्रांचाच अभिप्रेत आहे कीं ३, ५, ७, ९ मात्रा यांपैकीं एकाद्या लांबीचा, हेंच स्पष्ट नाहीं. जरी ४ च मात्रा मानिल्या तरी त्यांत अंगखंड आहेत कीं नाहींत, नसल्यासहि आघातवर्णी कोठे, हें कांहींच नाहीं; तर एकताली हें रूप 'धाधीधीधा,' कीं 'तकधीऽ,' कीं दुसरे कांहीं, हें सांगणार तरी कसें? याचा विचार न करितां, ताल व ठेका यांची गळत करून, 'हाच तो प्राचीन देशी ठेका' असें ठाम सांगणें धाष्ट्याचें तर खरेंच, परंतु आपल्या परंपरेच्या शास्त्रीय अभ्यासांत अडथळा आणणारेंहि आहे, असें लेखकाला वाटतें.

असो. तेव्हां आपण जे प्रचलित ठेके पाहणार ते या भूमिकेवरून पाहणार आहांत.

आतां दुसरा एक महत्त्वाचा मुद्दा आधीं हाताळावयाचा आहे. तो म्हणजे ठेका ठरविण्यासाठीं आवर्तन केवढें मानावें? आपलें 'तीर्थ विठ्ठल' हेंच उदाहरण याहि मुद्यासाठीं वापरूं. 'तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल' हा सवंध चरणच आपण एक आवर्तन म्हणून मानिला, परंतु 'तीर्थ विठ्ठल' यांत एक संपूर्ण अर्थ सामाविलेला आहे व 'तीर्थ विठ्ठल' हें पुनरावृत्ति करितां येतें, तेव्हां 'तीर्थ विठ्ठल' एवढाच भाग एक आवर्तन म्हणून मानिला तर आपल्या पूर्वीच्या ठेक्यांचें काय होतें तें पाहूं. विस्तारभयानुळें हा भाग आतां त्रोटक लिहूं; विचाराची दिशा कळली असल्यामुळें त्रोटकरूपांत दोष नाहीं.

ल.ता.वि. १९

[१]. ॥ १।२।३।४॥, अर्धा झपताल. ॥ ती। र्थ। वि। ङ। ल ॥ पांच मात्रा;
ठेका : ॥ धा। ऽ। (धा। कि। ट ॥, ॥ धा। ऽ। (धा। गे। किट ॥, ॥ धी। ना)
(धी। धी। ना ॥ इत्यादि.

हा एक ताल आणि ठेका होऊं शकेल. परंतु जरा आश्चर्याची गोष्ट अशी कीं पांच मात्रांचा तालच हल्लीं प्रचारांत नाही ! 'आवर्तन' या भागांत आपण पाहिलें कीं आवर्तनाची लांबी फार छोटी असणें रंजक नाही. यानुसार जर पांच मात्रा आंखूड पडतात असें मानिलें, तर त्याला प्रतिप्रश्न असा कीं, चार मात्रांचा ताल [उ.-कहरवा] हा अति लोकप्रिय असा प्रचारांत आहेच ! [कहरवाच्या मात्रा चार कीं आठ, हा प्रश्न पुढें हाताळिला आहे].

हा एक कूटप्रश्न आहे. लेखकास वाटतें कीं पांच मात्रांचे अनेक सुवक ठेके प्रचारांत यावे, ते लोकप्रियहि होतील. हल्लीं सिनेमांत पांच मात्रांचा ठेका येतो. कारण त्या लोकांनीं सर्वत्र आवर्तनें ४-५-६-७-८ मात्रांत आंवरलेलीं दिसतात. त्यांनां अधिक मानवत नाहीतसें दिसतें.

[२]. ॥ १।२।३।४॥ (१।२।३।४॥. ॥ ती। ऽ। र्थ। (वि। ऽ। ङ। ल ॥. सातमात्रा.

अर्धा दीपचंदी ठेका : ॥ धा। तीं। ऽ। (धा। गे। तीं। ऽ ॥.

अर्धा चाचर ठेका : ॥ धीं। न। क। (धा। गे। त्र। क ॥.

अर्धा झुमरा ठेका : ॥ धीं। धा। किटतक। (धीं। धीं। धागे। किटतक ॥ अथवा

॥ धीं। ऽ। धा। त्रक। (धीं। धीं। धागे। त्रक ॥ इत्यादि.

[३]. ॥ १।२।३।४॥ (१।२।३॥. ॥ ती। ऽ। र्थ। (वि। ङ। ल ॥. सहा मात्रा.

जलद एकतालचा अर्धा ठेका. ॥ धीं। ऽ। धीं। ना। क। ता ॥ अथवा

॥ धीं। ऽ। ना। धीं। ऽ। ना ॥.

[४]. ॥ १।२।३।४॥ (५।६।७।८॥. ॥ ती। ऽ। र्थ। ऽ। (वि। ऽ। ङ। ल ॥.

आठ मात्रा.

तीनतालाचा अर्धा ठेका. ॥ धा। धीं। धीं। धा। (धा। धीं। धीं। धा ॥

॥ धा। धीं। धागे। धीं। (धा। धीं। धागेत्रक। धीं ॥

॥ धा। धीं। ऽ। धा। (ऽ। धा। गे। न ॥ इत्यादि.

तिलवाड्याचा अर्धा ठेका. ॥ धा। तिरकिट। धीं। ना। (तिरकिट। धीं। धीं। ना ॥

पंजाबी दुमराचा अर्धा ठेका. ॥ धा। ऽ। ग। धीं। ऽ। ग। धा। (धा। ऽ। कती। ऽ। क। ता। ऽ ॥

॥ धा। ऽ। ऽ। ति। ऽ। न। धीं। (धा। ऽ। धा। ति। ऽ। न। धीं ॥

टप्प्याचा अर्धा ठेका. ॥ धीं ५ । ता धीं । ५ ता । धीं ५) (धीं ५ । ता धीं । ५ ता । धीं ५ ॥

१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

हे जे अर्ध-ठेके आतां मिळाले, त्यांपैकी 'तीर्थ विट्ठल' या चरणाशीं सुसंगत कोणते त्याचा विचार पूर्वी येऊन गेला आहे. आतां आपण फक्त या अर्धठेक्यांचीच तपासणी करूं.

'किटतक' किंवा 'तिरकिट' जलद म्हटलें तर 'त्रक' या बोलाचाच ध्वनिपरिणाम होतो हें अनुभवास येतें. तेव्हां झुमन्याचे जे दोन अर्धठेके, त्यांमध्ये भेद, फक्त पहिला बोल एकमात्रेचा व दुसराहि एकमात्रेचा ठेवावयाचा, कीं पहिला दीडमात्रेचा आणि दुसरा अर्धमात्रेचा ठेवावयाचा यावरूनच आहे, आणि हा मुद्दा एकदम पकड घेईल असा ठळक नव्हे. तोच प्रकार पंजाबी दुमरीच्या अर्धठेक्यांत दिसतो, यांमध्ये दोनदोन भेद स्पष्ट दाखविणें असेल तर ते वादनाच्या क्रियाकुशलतेनें, अर्धमात्रा हुंकारादि स्वरालंकारानें कशी स्पष्ट व्यक्त केली, यावर अवलंबून राहिल. 'सपक' वादनांत भेद स्पष्ट होणार नाही.

म्हणजे एक धडा असा मिळतो कीं, वजनामध्ये तत्त्वदृष्ट्या भेद जरी मानिला तरी कधीं तो एवढा बारीक असतो कीं तो स्पष्ट होणें हें केवळ वादकाच्या कुशलतेवर अवलंबून असतें. असे ठेके कां उत्पन्न झाले असावे याचें उत्तर, भाषासंप्रदाय, छंद अथवा त्या त्या बोलीच्या उच्चारांचा ठेका बांधणान्यावर परिणाम, हेच असावें असा लेखकाचा अंदाज आहे.

दीपचंदी-चाचर, जलद एकतालाचे दोन प्रकार, तीनताल-तिलवाडा-पंजाबी दुमरी-टप्पा, या अर्धठेक्यांत मात्र जोरभाराचा परस्परभेद स्पष्ट आहे. म्हणून-दीपचंदी-चाचर इत्यादि अर्धठेके तत्त्वतः व प्रत्यक्षांतहि वेगळें स्पष्टच होतात.

आतां तीनताल व टप्पा यांचे अर्धठेके पहा. त्यांचे दोन्ही खंड एकसारखेच झाले आहेत. मग हें आवर्तन ८ ऐवजीं ४ मात्रांचेंच कां मानूं नये ?

हा मुद्दा आतां हाताळावयाचा आहे. त्याचें उत्तर म्हणून लेखकाला स्वतःचा तर्कच पुढें करावा लागणार आहे, कारण या प्रकारचा विचार इतरच नसल्यामुळें 'आप्तवाक्य' व परंपरा यांचा आधार येथें उपलब्ध नाही. अर्थात् उदाहरणें घेऊनच मुद्दा मांडणें हें श्रेयस्कर होईल.

आपण आधीं असें पाहूं कीं,—५ मात्रांचा ठेका मिळत नाही हें बर सांगितलेंच, तेव्हां तो सोडून ७, ६ व ८ मात्रांचे जे अर्धठेके आपण बर घेतले, त्यांना जबाब म्हणून कांहीं अंगलंडयुक्त असे ताल व त्यांचे ठेके कांहीं प्रचारांत आहेत काय ? असल्यास या अर्धठेक्यांची व त्या तथाकथित 'पूर्ण' ठेक्यांची तुलना केल्यास काय दिसतें ?—तसे ताल व ठेके आहेत; ते लिहूं.

(१) सात मात्रांमध्ये तुलना.

अर्धा दीपचंदी ॥ धा । तीं । ५) (धा । गे । तीं । ५ ॥

अर्धा चाचर ॥ धीं । न । क ॥ (धा । गे । त्र । क ॥

अर्धा झुमरा ॥ धीं । धा । किटतक ॥ (धीं । धीं । धागे । किटतक ॥ अथवा
॥ धीं । ऽ धा । त्रक ॥ (धीं । धीं । धागे । त्रक ॥

तुलनेसाठी—रूपक, तीत्रा व पष्ठो यांचे ठेके पहा.

रूपक. ॥ त । कि । ट ॥ (धि । ट । धि । ट ॥ अथवा ॥ ता । किट । तक)
° × × + °

(धीं । नक । धीं । नक ॥
× +

अथवा ॥ ता । तीं । नक ॥ (धीं । नक । धीं । नक ॥ अथवा ॥ तिं । तिं ।
° × + °

। त्रक ॥ (धीं । धीं । धा । त्रक ॥
× +

॥ ता । तीं । ना ॥ (धीं । ना । धीं । ना ॥ अथवा मतभेदानें
° × +

॥ धीं । ऽ । धा । गे ॥ (तिं । त्र । क ॥ असा लघु-द्रुतविराम अंगांचा.
× × ° +

तीत्रा. ॥ धा । दिं । ता ॥ (तिट । क्त ॥ (गदि । गन ॥ यांत 'खाली' नाही.
× × × +

अथवा ॥ धा । त्रक । धीं ॥ (धागे । त्रक ॥ (धीं । ना ॥ यांत खाली नाही हें स्पष्ट आहे.
× × × +

पष्ठो. ॥ तीं । ऽ । तक ॥ (धीं । ऽ । धा । धा ॥
° × ×

या प्रत्येक ठेक्यांत कांहीं वेगवेगळा फरक आहे, आणि तो बोलांतच ठेविलेला आहे (रूपकभेदाची गोष्ट वेगळी), असे दिसेल. तेव्हां पूर्वी सांगितलेल्या १४ मात्रांचे ठेके अर्थ करून हे सात मात्रांचे ठेके निर्माण केले असे संभवत नाही. मात्र (रूपकाबद्दल एक मत बाजूस ठेवून) हीं सर्व 'तालरूपे' ३-४ अशा मात्रांच्या अंगांची आहेत हें खरें, म्हणून हे ठेके नाना गीत-छंदांवरून आले असावे या अंदाजाला बळकटी येते येवढेंच. 'आवर्तन केवढें मानावें ?' प्रश्नाचें उत्तर या उदाहरणांत मिळत नाही.

(२) सहा मात्रांची तुलना.

अर्धा एकताल. ॥ धीं । ऽ । धीं । ना । क । ता ॥ अथवा ॥ धीं । ऽ । ना । धीं । ऽ ना ॥

तुलनेसाठी—दादरा, नकटा, खेमटा, गरबो.

दादरा. ॥ धा । धीं ॥ (धा । धा ॥ (तं । ना ॥ हें एक मत. २-२-२.
× × ° +

॥ धा । धी । धा) (धा । तू । ना ॥ हे दुसरे मत. ३-३.	
×	°
अथवा ॥ तक । धी । नक) (तक । ती । नक ॥	+
×	°
नकटा, ॥ धी । नक । धा) (ती । नक । ता ॥	+
×	°
खेमटा, ॥ धी ऽ । नधि । नक) (ती ऽ । नति । नक ॥	+
×	°
गरबो, ॥ धी । तक । धी) (ती । तक । धी ॥	+
×	°

ही रूपेहि भाषामेदांमुळे, छंदांवरून-गीतांवरून उत्पन्न झालीं असावीं हे स्पष्टच आहे, व त्यांच्या नांवावरूनहि तसा तर्क होतो. पण येथें एक गोष्ट अधिक लक्षांत घ्यावी : नकटा, खेमटा, गरबो हीं जर विलंबित लयांत म्हटलीं तर तीं इष्ट तो जोरभारांचा परिणाम करीत नाहीत. (हे 'म्हणून' पहिल्यास कळेल), तेव्हां येथें थडा असा मिळतो कीं कांहीं ठेके जलद कांहीं मध्य अशा ठराविक लयासच योजिलेले असावे.

३) आठ मात्रांची तुलना : धुमाळी, प्रतिताल, अध्वाताल, चंग, खम्सा, लावणी.

अर्धा तीनताल.	॥ धा । धी । धी । धा) (धा । धी । धी । धा ॥	अथवा
×	×	+
	॥ धा । धी । धागे । धी) (धा । धी । धागे । धी ॥	अथवा
×	×	+
	॥ धा । ती । ऽ । धा) (ऽ । धा । ने । न ॥	
×	×	+
अर्धा तिलवाडा.	॥ धा । तिरकिट । धी । ना) (तिरकिट । धी । धी । ना ॥	
अर्धा पंजाबी ठुमरी	॥ धा ऽ । गधी । ऽग । धा ऽ) (धा ऽ । कती । ऽ क । ता ॥	अथवा
×	×	+
	॥ धा ऽ । ऽ ति । ऽन । धी) (धा ऽ । धाति । ऽन । धी ऽ ॥	
×	×	+
अर्धा टप्पा.	॥ धी ऽ । ताधी । ऽता । धी) (धी ऽ । ताधि । ऽता । धी ऽ ॥	
	×	
धुमाळी.	॥ धा । धी) (धा । ती) (नक । धी) (धागे । तिड ॥	अथवा
×	×	°
	॥ धी । धी) (धा । ती) (नक । धी) (धागे । नक ॥	अथवा
×	×	°
	॥ धात्र । कधी) (नक । धी) (तात्र । क धी) (नक । धी ॥	अथवा
×	×	°

अथवा पाव तीनतालाची पुनरुक्ति असा, कोणत्याहि प्रकारें तीनतालाचें अपत्य मानिला जावा ? असें दिसेल कीं अल्ह्यामध्ये 'खाली' चें यतिस्थान स्पष्ट आहे, दोन्ही खंड समान असूनहि वर्णभेदानें वेगळे भासतात; त्यांत प्रमाणबद्धता असूनहि वेगळेपणा आहे, म्हणून आवर्तन 'येथें संपलें, आधीं नव्हे' असें भासतें.

पाव तीनताल ॥ धा । धी । धी । ना ॥ व पूर्ण कहरवा ॥ धागि । ऽ तू)

×

+

×

(नक । धी ऽ ॥ यांची तुलना केल्यास हें अधिकच पटेल.

०

+

म्हणून लेखकाला असा तर्क करावयाचा आहे कीं आवर्तन फार मोठे अथवा फार छोटे नसावें हें तर खरेंच, पण तें 'एक वस्तु', एक सलग जिन्नस, कमी नाही व जास्त नाही, तसेंच उगाच कांहीं तुकडे जोडून केले असेंहि नाही, असें भासणाऱ्या रूपाचें असावें, या 'एक-जिनसी' कल्पनेला, चित्तव्यापारांच्या विचारांपैकी जो खरोखर प्रयोगाधरित तर्कयुक्त ग्राह्य भाग आहे, त्यापैकी एका सिद्धान्ताचा आधारहि आहे. त्या सिद्धान्ताचें नांव "गेष्टाल्ट". गेष्टाल्टचें स्पष्टीकरण येथें केल्यास विषयान्तर बरेंच दीर्घ होईल म्हणून तें पुढें केले आहे.

येथपर्यंतच्या चर्चेत काय साधिलें याचा आढावा आतां घेतला तर बरें होईल.

१) 'ताल' हें केवळ चलन सांगणारें रूप आहे. त्यानें लयगतिचा डौल साधारण समजेल एवढेंच, कारण त्यांत अंग-खंड-यतिस्थान-समस्थान-जाति हीं सांगितलेलीं असतात. काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति व प्रस्तार या सर्व वस्तूंचें अस्तित्व असूनहि केवळ तालस्वरूप कळल्यानें संगीतांतील त्याचा आविष्कार उमगणार नाही.

२) म्हणून रत्नाकरादि पुस्तकांत शेंकडों 'देशी ताल' सांगितलेले असूनहि त्यांचा वर्ताव त्याकाळीं कसा होत असे हें आज सांगणें अशक्य आहे. त्या पुस्तकांतील वर्णनाच्या अनुरोधानें कांहीं अंदाज बांधितां येतील एवढेंच, पण व्यक्ति तितक्या प्रकृति या न्यायानें असे अंदाज अनेक होतील. म्हणून कित्येक पुस्तकांत हल्लीं प्राचीन देशी तालांचे 'बोल' दिलेले असतात त्यांना प्रामाण्य कांहीं नाही. जर कोणी आपली विद्यापरंपरा रत्नाकरकालापासून अखंड व विश्वासाह अशी सिद्ध केली व त्या परंपरेनुसार क्रिया दाखविली, तरच खरें.

३) मात्र नाट्यशास्त्रादि ग्रंथांत (व रत्नाकरांतहि) चच्चत्पुटः वगैरे जे चतस-तिस-खंड जातीचे मार्गताल आहेत तेथें हे शब्द हींच तीं तीं तालस्वरूपे असें स्पष्ट केले आहे, म्हणून त्या तालांचा नादरूप वर्ताव आजहि करितां येईल, या तालांस 'मार्गताल' म्हटलें आहे कारण त्यांच्या चलनांत कायम बांधीवपणा ठेवावयाचा असे, प्रस्तार करितांना अंगभेद, 'कायदा तोडणें' इत्यादि प्रवारांस सुभा नव्हती. तशी सुभा ज्यांत असे ते 'देशी' ताल. म्हणून त्या मार्गतालांचें 'देशी' रूप आजहि करितां येईल व तसें बीज अनेक ठेक्यांत सांपडतेंहि.

४) म्हणून मार्गताल-मार्गसंगीत हें नष्ट झाले ही समजूत लुकीची होय असें जे पूर्वी ग्रंथप्रामाण्यानें सिद्ध केले, तें अनुमानानें आतां अधिक उजळून निघतें. मार्ग (मार्गी

नव्हे) व देशी यांतील फरक 'निबद्ध'-'अनिबद्ध' अशा तत्त्वाचाच पूर्णपणे नसला, तरी अशा स्वरूपाचा आहे. नाना देशभाषांच्या वेगवेगळ्या शब्द-वर्ण-उच्चारण पद्धतींमुळे व रंजक काय याबद्दलच्या रुचिभिन्नेतेमुळे जे मुळांत 'लोकस्फूर्त' असें गायनवादन, ते 'देशी', व जे एकदां नियमांनीं बांधून टाकिले आणि त्या नियमांत बदल करावयाचा नाही असें ठरविले, परंतु रंजकतेसाठी त्या त्या वेगवेगळ्या प्रकारांनाहि त्यांचे त्यांचे स्वतःचे नियम ज्यांत धाडून दिले, ते मार्ग-गान व मार्गवादन. अर्थात् कालांतराने देशी हे मार्गी होऊं शकते व मार्गीतून देशीप्रकार उत्पन्न होऊं शकतात, आणि ही क्रियाप्रक्रिया नेहमीच चालू असते; एकाच वेळीं दोन्ही भेद अस्तित्वांत असतात, पूर्वी होते, आज आहेत आणि पुढेहि असणार; फक्त परिभाषा बदलली एवढेंच. (दुःख फक्त परिभाषा आज अत्यंत संदिग्ध झाली याचें).

५.) नाट्यशास्त्रांत जे ताल आहेत त्यांना मार्गीताल असें म्हटलेले नाही, तरीहि ते नियमबद्ध आहेत. असें असूनहि त्या मुख्य दोन व एकूण सहा तालांबद्दल शिरा असा आहे कीं मिश्रणादि प्रकार केले जातात. म्हणजे तत्त्वतः कांहीं देशी प्रकारांची सोय पाहिली आहे. त्या तालांना 'मार्गीताल' असें नांव प्रथम बृहद्देशीमध्ये सांपडतें; आणि 'देशीताल' दिलेले सांपडतात. रत्नाकरांत त्यांची जी लांबलचक यादी आहे ती प्रस्तारपद्धतिने केली आहे हे उघड दिसतें, जसे पहिला ताल एकलघु, दुसरा लघुद्रुत, इत्यादि. रांका अशी येते कीं अशी नियमबद्ध गणितागत यादी करावयास बसले असतांना कांहीं प्रकार असे मिळतील कीं त्या रूपाचे ताल त्याकाळींहि कदाचित् व्यवहारांत नसतीलहि, परंतु याबद्दल पुरावा कांहीं नाही. त्यामुळे, व त्यात्या तालांचा खालीभरा उच्चार कसा हे कळणें शक्य नसल्यामुळे, त्या देशी तालांचा आज व्यवहारांत उपयोग फक्त विशाददर्शनापुरताच होऊं शकेल. तसा जरी केला तरी उत्पन्न होणारें नादरूप हे उत्पन्न 'केलेले' असण्याचा संभव अधिक. कांहीं छंदयुक्त 'बंदीप' हवीच !

६.) वर वर्णिलेले जे प्रत्यक्ष नादस्वरूप तो 'ठेका'. आजचे ठेके पाहतां असें दिसतें कीं प्रत्येक तालामध्ये अनेक ठेके प्रचलित आहेत. त्यांपैकी कांहीं ठेक्यांत कांहीं परस्परसाम्य आहे व त्यांना मिळून एकच नांव आहे, तर कांहींमध्ये स्पष्ट होणारा नादभेद आहे आणि अशांना वेगवेगळीं नांवें आहेत. कित्येकदा हा नादभेद सहज जाणवेल इतका स्पष्ट नाही. कित्येकदा हा नादभेद प्रथमदर्शनीं जाणवणें फारच कठिण जातें, पण वादकाच्या क्रियाकौशल्याने तो भेद दिसतो. उलट कांहीं प्रकारांत नादभेद असूनहि नांव एकच आहे. कांहीं उदाहरणें अशीं आहेत कीं एकाच प्रकारास वेगवेगळीं नांवें आहेत. तीं प्रांतभेद (देशभेद) व भाषा-बोलीभेद यांवरून आलेलीं दिसतात. कांहीं नांवें गणितागत-जसें एकताल, तीनताल, अध्या, -वाटतात तर कांहीं विशेषणात्मक-जसें दुमरी, झूमरा, टप्पा, -वाटतात. हीं विशेषणात्मक नांवें ठेक्याच्या डौलावरून, रूपावरून आलेलीं असलीं पाहिजेत, असा लेखकाचा अंदाज आहे.

७.) म्हणून लेखकाचा अंदाज असा कीं हे ठेके तर नाना गीतें, छंदप्रकार, भाषेंतील उच्चारपद्धति यांवरून आले असवेच, परंतु शिवाय इतर ठेक्यांचें मूळहि वर्णोच्चारांतच आहे,

भाषा-गीत-छंद यांतच आहे. अमुक रचनेचा ताल असें गणितानें जरी ठरविलें तरी त्याचा ठेका भाषेवरूनच सुचणार. मग त्या भाषेंतील आधार म्हणून घेतलेल्या शब्दांस अर्थ असो, नसो.

८) कांहीं ठेके हे दुसऱ्या कशाचे अर्धभाग, व कांहीं ठेके दुसऱ्या कशाची आवृत्ति आहेत असें दिसतें. याला कारणहि मूळचा कांहीं छंद-गीतप्रकार असावें. केवळ अर्धा, दुप्पट अशा गणितानुसार त्या ठेक्यांची उत्पत्ति मानणें अवघड आहे.

९) अमुक एक ठेका असा असा, आणि त्याचा ताल अमुक जातिखंडांचा, हें सिद्ध होतें त्याला मूळ कारण, 'अमुक रूप' हें एक एकसंध, प्रमाणशीर असें 'एकजिनसी रूप' वाटतें. हेंच आहे असा लेखकाचा अंदाज आहे. अमुक इतका मूळ ताल, आतां त्याला एक मात्रा वाढवून नवें तालरूप करूं, अशा तऱ्हेनें ताल व ठेके उत्पन्न करितां येतील, परंतु ते व्यवहारांत येण्यासाठीं त्यांचा प्रत्येकाचा एकेक एकेक एकजिनसी परिणाम झाला पाहिजे.

यापैकीं सिद्ध होणारे निष्कर्ष कोणते, तर्क कोणते आणि लेखकाचे अंदाज कोणते याचें तारतम्य सहज करितां येईल. तर्कावर थोडा विश्वास ठेवितां येईल, आणि अंदाजाबद्दल मतभेद होऊं शकेल. पण हे तर्क आणि अंदाज खरे मानून पुढें गेल्यास आपणांस अनेक कूटप्रश्नांचा एका परीनें उलगडा होऊं शकतो. तोहि अंदाजच, पण त्यांत बरीच सुसंगति दिसते, तसा उलगडा आणि तशी सुसंगति इतरत्र मिळत नाही. म्हणून लेखकाचें तर्कमत येथें दिलें व पुढेंहि आहे. अहंकारानें नव्हे तर शोधबोध मिळावा, निदान इतरांच्या बुद्धिला चालना मिळावी, म्हणून.

एवढ्यासाठीं कांहीं प्रचलित ठेके आपण पाहणार आहों. संदर्भासाठीं त्यांची प्रथम यादी पाहूं. येथें सोळा मात्रांपलीकडे जाणें आवश्यक नाही.

आवर्तनांतील एकूण मात्रा	ठेक्याचें नांव
१	—
२	—
३	—
४	कहरवा, कव्वाली.
५	—
६	दादरा, नकटा (हिंच, रासडा), खेमटा, गरबो.
७	रूपक, तीत्रा (तेवरा, त्रिपुट, त्रिवट), पत्तो (गझल).
८	धुमाळी (अभंग), प्रतिताल, अध्वा, खम्सा, चंग, लावणी, जत, छपका.
९	अंक, मत्त.
१०	झपताल (झंपा), शूल ताल (सूलताल, सुरफाग, सुरफास्ता).
११	रुद्र, हनुमान.
१२	चौताल, (चारताल, झुपद), एकताल (एक्का).
१३	विश्व, दोबहार.

- १४ श्रमर, दीपनंदी (होरी, डुमरी), चाचर, झमरा, आडाचौताल, ब्रह्मताल (सुबनताल, मनुताल), फरोदस्त.
- १५ सवारी (सेना, शिखर), जगझंपा.
- १६ तीनताल (त्रिताल), तिल्लावा (ख्याल), पंजाबी डुमरी (पंजाबी ठेका अथवा पंजाबी, किंवा मुलतानी ठेका अथवा मूलताल), बडी सवारी.

याशिवाय इतर ठेके सांगतात, त्यांपैकी कित्येक, वर उल्लेखिलेल्याप्रमाणे, प्राचीन ग्रंथांतील तालरूपांवरून 'वनविलेले' आहेत, तर कित्येक अवडंबरूप वाटतात, आणि त्यां बहुतेकांत कांहीं बांधणी (बंदीष) आढळत नाही, गीते तर राहोतच. त्यांचा विचार कर्तव्य नाही. लेखकाला माहीत नसलेलेहि पुष्कळ ठेके आहेत, ते येथे दिले नाहीत, त्याला असलेली क्रिया त्यानें वर्णिली आहे, तीत मतभेद आहेतच पण शिवाय चुकाहि असू शकतील, परंतु एकंदर विचारसूत्राला त्यांमुळे विशेष बाध येणार नाही असें वाटते; या पुस्तकांत विचारसूत्र महत्त्वाचें आहे, असुक ठेक्याचा वर्ताव कसा हें महत्त्वाचें नाही.

प्रथम आपण जे ठेके स्पष्टतः चतस्र, तिस्र, खंड, मिश्र व संकीर्ण या मुख्य जाती-उपजातींचे आहेत ते पाहूं, 'एकताल' या ठेक्यावरून लेखकाला अनेक शंका उपस्थित करावयाच्या असल्यामुळे त्याची तपासणी तिस्र व चतस्र तालांनंतर केली आहे.

एक, दोन व तीन या मात्रासंख्यांचे ठेके नाहीत त्याचें कारण उघडच आहे, व ते आवर्तनविचाराच्या भागांत पूर्वी विचारिलें आहे.

चतस्र तालठेके

चार मात्रांचे तालठेके

१ कहरवा.

चार मात्रांचा सर्वांत प्रसिद्ध व लोकप्रिय ठेका कहरवा, अथवा उच्चारभेदानें कहेरवा, केहरवा, महाराष्ट्रांत केरवा, या नांवाची उत्पत्ति कथ (कह) रव, कुहु + रव (कोकिलेचा स्वरनाद) अशी शोधितात, पण तें केवळ बालुकाचर्वण आहे; हा ठेका कांहींतरी 'सांगतो' म्हणून कहरवा असेंहि कां मानूं नये ?

चार मात्रा ॥ धीं । धा (धीं । धा ॥ अशा कशाहि होतील, पण त्यांत खंड उत्पन्न

$$\begin{array}{ccccc} \times & & \times & & + \\ \text{केला तर वरें आणि तो खंड दुसऱ्या मात्रेनंतर असणें इष्ट, म्हणून ॥ धीं । धा (न । क ॥ असें} \\ & & + & & \circ & + \end{array}$$
 केलें तरी त्यांत अनेक आवर्तनांनीं कंटाळा येईल तो घालविण्यासाठीं ॥ धीं । धागे (नति । नक ॥

$$\begin{array}{ccccc} & & \times & & \circ & + \end{array}$$

असें कांहीं केलें; असें जर मानिलें, तर शेवटीं मिळतें तें कहरव्याचें मूल रूप. आतां याच्या आठ मात्राहि मानितां येतील किंवा दोनहि. 'धीं । धा' या पहिल्या मात्रेच्या दीर्घाच्चारान्त हुंकार ठेवित्यास मात्रा केवढी हें स्पष्ट झाल्यामुळे ठेक्याच्या मात्रा चार अशा भासतील, धीनधागे-

नतिनक, धागेदिननगेदिन, असेहि ठेके होऊं शकतील, परंतु 'धींऽधागे' यांत हुंकार व अंगभेद यांमुळे एक विशेष खुलावट येते. अशीच खुलावट दुसऱ्या खंडाला देऊन ॥ धागि । ऽन्तु (नक । धीं ऽ ॥) हें आणखी एक रूप तयार होतें. असे अनेक ठेके कहरव्याचे आहेत. ते भाषेतील गीतांवरून आले असावे. कुंजविहारी नाटकांतील प्रसिद्ध गाणें, 'गाई ऽ बुजा ऽ ह्या, वनीं ऽ पळाल्या, ' हें एक उदाहरण. 'तीर्थ विच्छल' हें कहरव्यांत म्हणून पहावें.

२ कव्वाली

अल् क' अल्ला, कव्वाल्, क्वाल् म्हणजे ईश्वराची स्तुति आणि ती स्तुति करणारा कवि-गायक, म्हणजे अभंग-कीर्तनकार. हा शब्द जरी आरबी असला तरी आरब देशांत 'कव्वाली गाणें' नव्हतें व नाही; तें येथेंच होतें व आहे. तेव्हां कव्वाली हा प्रकार मूळ भारतीयच आहे, तो आवडल्यामुळे येथें आलेल्या आरब-ईरानी इत्यादि लोकांनीं त्याला त्यांच्या भाषेतील नांवांने ओळखिलें व त्यांत हिंदवी (उर्दू) रचनाहि बरीच झाली, असा लेखकाचा तर्क आहे. कहरव्याप्रमाणेंच कव्वालीचेहि ठेके अनेक आहेत व त्यांत ॥ ता । धा (धा । तिं ॥) हा प्रसिद्ध आहे. परंतु यांत पहिल्या 'ता' वर जरब नाही, ती दुसऱ्या व तिसऱ्या मात्रेवर आहे, आणि हा जोर दाखविण्यासाठीं आपण बाणचिह्न वापरूं, जसें ॥ ता धा (धा । तिं ॥)

येथेंहि भाषेचा परिणामच व्यक्त होतो. कहरवा आणि कव्वाली हे 'ताल' तर एकच आहेत, फक्त 'ठेक्या' चीं वजनं वेगवेगळीं आहेत. मात्र आवर्तन छोटें असल्यामुळे वैचित्र्य-वैविध्यासाठीं नाना अंगभेद, वर्णभेद, प्रस्तार इत्यादि केले जातात; छोटें आवर्तन, समसंख्य खंड आणि अंगें असल्यामुळे पुष्कळसा प्रस्तार कोणासहि सहजगत्या करितां येतो, आणि कसब दाखवावयाचें असल्यास अंगभेद वाढवून आडलयहि करणें सोंपें जातें, म्हणून कित्येकांनीं कहरवा-कव्वाली यांवर विशेष मेहनत घेऊन त्यांतील गायनवादन फार आकर्षक केलें. त्यांत आपल्याकडचीं भजनीमंडळी व मुसुलमान-हिंदूमधील 'कव्वाल' हे उल्लेखिण्यासारखे होत.

परंतु चार मात्रांचा दोन खंडांचा ताल, "फोरफोर (अथवा काडुप्ल) टाइम् " ही वस्तु सर्व जगांत पूर्वीपासून पसरलेली आहे आणि त्याचें कारणहि उघड आहे. दोन मात्रांचें आवर्तन कंटाळवाणें म्हणून चारांचें, आणि तें समप्रमाणाचें, ही सहज उत्पन्न होणारीच-करावीशी वाटणारीच-वस्तु आहे.

"कहरवा-कव्वाली हे 'क्षुद्र ठेके' (म्हणजे चार मात्रांचे ताल हे क्षुद्र); केवळ लोकसंगीत, भजन, हलकी धुन, सुगम संगीत, भावगीतें वगैरेंसच उपयुक्त, सिनेमांत किंवा गझल-गझली 'कव्वाली पार्श्व' असतात त्यांच्या किंवा हरिदास, टाळकरी-माळकरी अशा लोकांच्याच उपयोगाचे", अशी सामान्यतः शिष्टसमाजांत समजूत पसरलेली आहे, ती चुकीची आहे.

केवळ चार मात्रांच्या तालाचाहि सर्वांगाने अभ्यास करावयाचा तर अनेक वर्षे पुरतील आणि त्यांत 'खानदानी शास्त्रीय' संगीतहि भरपूर आढळेल ! फक्त त्या दृष्टिने पहावयास हवें. एक गुरुवर्य म्हणत, 'अरे, खाली एक कल्यान राग पूरा सीखो, कल्यान हो जायगा;' आणि ते प्रथम कहरव्याचाच ठेका घेऊन त्याचे वर्णभेद व प्रस्तार सांगून त्यांमध्ये सरळ साधा प्रस्तार सांगून त्यांमध्ये कायदे कसे तोडावे आणि वेगवेगळीं स्वरांगें व स्वराळंकार कसे ठेवावे हे शिकवीत आणि शिकवतांनाहि स्वतः रंगून जात.

कहरवा-कव्वालीचे ठेके हे एकजिनसी एकसंध रूप आहे, केवळ चार सुद्धा मात्रांची माळ नाही, असें समजून त्यांजकडे पहावें. त्यामध्ये सरळ साधा प्रस्तार, मग अर्धमात्रेने प्रस्तार, मग पावमात्रेने प्रस्तार असें करावें. पुढे एका खंडाचा एक प्रस्तारभेद दुसऱ्या खंडाच्या दुसऱ्या एकाद्या प्रस्तारास जोडणें अशा प्रकारचे प्रस्तार करावे, म्हणजे कायदा हळूहळू तुटूं लागेल. ही क्रिया जेवढी साधेल तेवढी प्रगतिस न्यावी. (स्वरांग-तालांग-साधना-या पुस्तकाचे भाग त्यांत उपयोगी पडतील). हे जेवढें जमेल तेवढ्या प्रमाणांत स्वरलयताल हे काय आहे ते हळूहळू परंतु निश्चितपणें उमगेल, ज्या गोष्टी प्रत्यक्ष अनुभवानेंच कळतात त्या आपोआप कळू लागतील, इतकेंच नव्हे तर त्यांमागची विचारभूमिका अवगत होईल, आणि चतसलयाचें लयांग ही एकच गोष्ट नीट हस्तगत होणें-निदान समजणें-ही केवढी मोठी आणि समाधानकारक संपादना आहे याचा अनुभव येईल.

प्रस्तार फार वाढला म्हणजे दिसतें कीं मूळचा लय फार विलंबित करावा लागतो आणि कहरवा-कव्वालीचें एकजिनसी रूप पार विघडून जातें ! कहरवा, कव्वाली हीं एकजिनसी रूपें आहेत याचा हा पडताळाच येतो. तेथेंच आठ मात्रांचा (व पुढे सोळा मात्रांचा) ठेका-ताल कां व कशासाठीं हे उमगतें.

म्हणून आठ मात्रांचा ठेका अर्धा केला कीं कहरवा ही समजूत खरी ठरत नाही. जो 'करील' त्यालाच हें पटेल.

आठ मात्रांचे तालठेके

१ धुमाळी (अर्भंग)

धुमाळी हा दोन खंडांत चार द्रुत विभागून होणारा ताल आहे, यतिस्थान (खाली) मध्यमार्गी म्हणजे चार मात्रांनंतर आहे. अर्थात् ही कहरव्याच्या चार मात्रांच्या तालाची दुप्पट करून पुन्हां लय पूर्ववत् केल्यासारखी मोडणी दिसते. परंतु त्यांतील ठेके कहरवा-कव्वालीहून अगदीं वेगळ्या वजनाचे आहेत व त्यांमुळे हे वेगळे एकजिनसी रूप आहे. कित्येकजण कहरव्यांतून धुमाळींत व धुमाळींतून कहरव्यांत जातात, तसें करण्यास हरकत नाही; परंतु ठेक्यांचीं वजनं सांभाळावीं लागतात. कहरव्याची दुरुण म्हणजे धुमाळी नव्हे, आणि कहरवा दोन आवर्तने घेऊन धुमाळी होणार नाही. जर तसें भासूं लागलें तर गायक-वादकाचा 'ठेका चुकला' असेंच म्हणावयास हवें. या अशा गोष्टीची जाणीव कमी होत चालली आहे आणि त्यामुळे वेगवेगळ्या ठेक्यांची वेगवेगळी मौज मिळेनाशी झाली आहे. बाल आपल्याकडील भजनीमंडळींचे मृदंगवादक मात्र अपवाद आहेत.

धुमाळी हा एक फार जुना ताल असून सर्वदेशांत प्रसृत आहे व होता. कहरव्यावद्दल जे लिहिले तसेंच अधिकांशाने धुमाळीवद्दल लिहितां येईल. धुमाळीला 'अभंग' हें नांव पूर्वीपासून चालत आलेलें आहे. त्याची छंदोवद्धता स्पष्टच आहे. धुमाळी ठेके ॥ धा । धीं) (धा । तीं) (नक ।

× × °

धीं) (धागे । वक्र ॥, ॥ धीं । धीं) (धा । तीं) (वक्र । धीं) (धागे । वक्र । हे तर प्रसिद्धच आहेत, परंतु धुमाळी खरी खुलते ती तिच्या विशिष्ट 'बाजा'ने; या बाजांच्या ठेक्याचे दोन सांघे नमुने असे.

॥ धात्र । कधीं) (नक । धीं ऽ) (तात्र । कधिं) (नक । धीं ऽ ॥
× × ° × +
॥ धीं ऽ । धिनां) (ऽ ता । तीं ऽ) (ऽ ऽ वक्र । धीं ऽ) (धिनां । ऽ ता ॥
× × ° × +

या प्रकारचे भेद वारकरी मंडळी करितात ते अवश्य ऐकावे-शिकावे.

२ प्रतिताल

चतस्र जातींचा अभ्यास करितांना प्रथम शिकण्यास सोपा प्रतिताल, कारण त्यांत कहरवा-कव्वाली-धुमाळी-अध्वा इत्यादिकांप्रमाणे विशिष्ट जोरभार, अंगभेद वगैरे नाहीत. परंतु हा ठेका स्पष्ट वेगळ्या प्रकारचा वाटत नाही. ताल (लघु) (द्रुत) असा सांगतात, परंतु ठेक्यांत 'खाली' सातव्या मात्रेवर सांगतात-म्हणजे मध्यभागी नव्हे. लेखकाला हें पटत नाही, त्याच्या मते खाली ५ व्या मात्रेच्या मुकुवातीस हवी आणि ७ व्या मात्रेवर जरब द्यावी अथवा देऊं नये. परंतु तसें केल्यास या ठेक्याचें स्वतंत्र रूप असें दिसत नाही. हा एक 'शिकाऊ' ठेका आहे एवढेंच.

॥ धा । धा । धीं । ता) (क्किट । तक) (गदि । गन ॥
× × ° +

३ अध्वाताल

'अध्वा' या नांवावद्दलचे विचार व त्याचे ठेके पूर्वी लिहिलेच आहेत. अध्वाचें स्वतंत्र रूप ठेविणें कठिण आहे हेंहि लिहिलें आहे. तें राखण्यासाठीं खालील ठेकेच कामीं येतात; नाहीतर ठेका स्वतंत्रसा भासत नाही.

॥ धा । धीं) (धा धा । तीं) (ता । तीं) (धा धा । धीं ऽ ॥
× × ° × +
॥ धा धीं । ऽ ता) (धीं । धीं) (कधिं । ऽ ता) (धिं । धि ॥
× +

४. खम्सा

हे प्रादेशिक व भाषोद्भव रूप आहे. त्याचा एक ठेका मागे दिलाच. दुसरा असा—

॥ धा धा । धिता) (कतधिट । धिधा) (तिटकत । तूना) (धागेदिन । नगेदिन ॥
 × × × × × +

हे रूप एकजिनसी व स्वतंत्र खरे, परंतु त्याचा विस्तार—अंगभेद वगैरे करावयाचीं शालीं तर इतर चतुस्तलयाच्या ठेक्यांपासून हा ठेका वेगळा दाखविणें महाकर्म कठिण होणार; खरे तर गीतादि शब्दांच्या उच्चारावरून व अर्थावरूनच हा ठेका सांभाळितां येतो. हा 'देशी ठेका' झाला.

५. चंग

चंग हे वायव्य सरहद्दप्रांत, अफगाणिस्तान, ईरान, वगैरेमधील तालवाच आहे. अथवा पंजाबी भाषेत चंग म्हणजे चांगले. हाहि 'देशी ठेका' आहे हे त्याच्या रूपावरून दिसेल. सातव्या मात्रेवरील आंदोलन एवढेच त्याचें वैशिष्ट्य. पण ते गीतांत स्वरांगानेच अधिक स्पष्ट होतें. कोणी 'ख्याल' म्हणून जो गायनप्रकार मानितात, त्याच्या जलद लयांत हा ठेका कोणी धरितात. (या दृष्टीने ख्याल हे काय आहे याचा विचार पुढें करूं).

॥ ता । धिन्) (नग । धिन्) (ता । तिन्) (ऽ धिन् ॥
 × × × × × +

६. लावणी

लावणी महाराष्ट्राची हे असो, परंतु रत्नाकरकालापासून 'लावणी' हा देशी शब्द आहे. खम्सा, चंग वगैरेबद्दल जे लिहिलें तेंच लावणीच्या ठेक्याला लागूं आहे. हा ठेका तंबोरीच्या लावणीला चालतो, डफाच्या नव्हे.

॥ धि धि । ना ति) (नाति । धागेतिरकिट) (तीती । नाधी) (नाति । नागेतिरकिट ॥
 × × × × × +

७. जत

कोणी हा ठेका [त्याला ते 'ताल' म्हणतात] अमीर खुस्रो यानें काढला असें म्हणतात. त्याला पुरावा नाही, पण हाहि 'देशी ठेका' आहे आणि अमीर खुस्रो हा कवि होता हे खरे. कोणी यतिलम—यति—यत—जत अशी या 'ताल' ची उत्पत्ति देतात, तें उगाच आहे. यतिलम हा रत्नाकरांतील एक देशी ताल, त्याचें वर्णन फक्त 'लघुद्रुत' म्हणजे ४-२ अशा दोन खंडांत सहा मात्रा एवढेच आहे. आणि सहा मात्रांचा लघु वर्ज्य असे, म्हणून ६-२ असे खंड म्हणून ८ मात्रा नव्हेत; तेव्हां यतिलमाचा येथें संबंधच नाही. हा देशी ठेका कांहीं गीतांस अनुसरून आला असावा हे त्याच्या रूपावरून स्पष्ट आहे. रूपहि इतर अनेक ठेक्यांहून स्वतंत्र नाही.

॥ ताके । धीं) (धागे । धीं) (ताके । तिं) (धागे । धीं ॥
 × × ० × +

[पंजाबी ठुमरीशीं साम्यभेद पहावे].

८. छपका

उत्तरप्रदेशांत व पंजाबांत ढोलकीवर हा ठेका अनेकदां ऐकूं येतो. त्याचें धुमालीच्या भजनी बाजारीं विलक्षण साम्य आहे.

॥ धीं । तर्धी । ऽ तिं । नगे) (नगे । तर्तिं । ऽ तिं । नक ॥
 × ० +

(नांव व ठेका जसा जसा माहीत आहे तसा दिला. कुमार गंधर्व यांनी आपल्या 'अनूप-संगीतविलास' या स्वरचित गीतांच्या लिपित्रिद्व संकलनाच्या सुरुवातीस 'छक्का' नांवाचा ६-अथवा १२ मात्रांचा ठेका (त्याला ताल म्हटलें आहे) दिला आहे, पण त्याबद्दल प्रस्तुत लेखकाला कांहीं माहिती नाही. वर दिलेला ठेका वेगळा आहे. नामसाम्यामुळें ही सूचना दिली).

सोळा मात्रांचे तालठेके

आपणांस वर असें दिसलें कीं वैचित्र्य-वैविध्य-विस्तारासाठीं चार मात्रांचे ठेके अपुरे पडतात तेव्हां आठ मात्रांचे ठेके कामीं येतात. परंतु कित्येक आठ मात्रांचे ठेके हे केवळ भाषे-वरून आलेले आहेत, आणि त्यांमध्ये परस्पर साम्यभेद पाहतां 'स्वतंत्र एकजिनसी वस्तु' असे थोडेच आहेत. तोच प्रकार सोळा मात्रांच्या ठेक्यांत दिसतो. आतांही आपणांस असें दिसेल कीं कांहीं सोळा मात्रांचे ठेके हे आठआठ मात्रांच्या ठेक्यांमध्ये, जलदलयांत, रूपान्तरित करणें सहज शक्य आहे; तर कांहींमध्ये स्वतंत्र एकजिनसी रूप नाही, आणि कांहीं भाषोद्भव आहेत, त्यांचा तसातसा वर्ताव केला नाही तर ते वेगळे असे दिसत माहींत.

तर मग सोळा मात्रांचा ताल हा वेगळा कसा ? हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो. त्याला एक उत्तर संभवतें, तें असें कीं जेव्हां गीतछंद दीर्घ असतो, अथवा वादनप्रस्तार बराच करावयाचा असतो, तेव्हां आठ मात्रांहि कमी पडतात, म्हणून सोळा हव्या होतात. दुसरें उत्तर असें कीं जेव्हां अकारादि स्वरवर्णांचे उच्चार गायनांत, आणि तालांगांचें आघातरूप कमी, आंस मोठी, असें वादनांत येतें, तेव्हां तें व्यक्त करण्यासाठी (म्हणजे साथीसाठी) जर चार किंवा आठ मात्रांचा तालठेका ठेविला तर, त्यांत आघात, व्यंजनें अधिक भरल्यामुळें, तो ठेका जुळत नाही; सोळा मात्रांत बोल असे टाकितो येतात कीं 'धक्के' फारसे जाणवू नयेत. आणि तिसरें उत्तर असें कीं बरील कारणांमुळें चार आणि आठ मात्रांचे ठेके द्रुत-द्रुतमध्य या लयांतच खुलणार; विलंबित लयाची सोय पाहण्यासाठीं मात्रा सोळा कराव्या लागतात.

सोळा मात्रांतील लघु-गुरु-लघु अंगांचा तीन खंडांचा, म्हणजे ४-८-४ अशा मात्रांचा त्रिताल हा 'आदिताल' असें कोणी मानितात. 'आदिताल' हें नांव रत्नाकराच्या आधीं सांपडत नाही आणि रत्नाकरांतहि 'आदिताल' स्पष्ट असा वर्णिलेला नाही. 'लब्धादितालो लोके ऽ सौ,

३ ↓ २ ↓ २ ↓ ३ ↓ ३ ↓ ४ ↓ २ ↓ ३ ↓
॥ धा S । धी S । धी धी । ना S) (धा धा । धी S S न । धी धी । ना S)

३ ↓ ४ ↓ २ ↓ ३ ↓ ४ ↓ ४ ↓ ४ ↓ ४ ↓
(ता S । ति S S न । ति ति । ना S) (धा S त्रक । धी S S न । धि S नक । धा S त्रक ॥

(खरें पाहतां हा पेष्काराचा भाग आहे.), हे रूप अतिशय आकर्षक आहे यांत शंकाच नाही, परंतु अलीकडे त्यांतील ९ व्या मात्रेवरील खाली आणि १३ व्या मात्रेवरील जरब ही दाखवीत नाहीत ! उलट, ९ व्या मात्रेवर जरब ठेवितात आणि १३ व्या मात्रेवर हलूच आघात करितात, म्हणजे तत्वदृष्ट्या खंड ४-४-५-३ असे झाले ! हें वैचित्र्य प्रथम अहमदजान थिरकवांनीं लोकप्रिय केले म्हणतात, पण ते श्रद्धेने पाळिलेच पाहिजे असें कोणी सांगितले ? त्याचा परिणाम, तीनतालाचा ठेकाच मुळी बदलला; तो इतका की तालस्वरूप (४-४-४-४) हें छुप्त झाले.

हल्लीं जो साधा ठेका वाजतो तोहि ॥ धा । धी । धी । ना) (धा । धी । धी । ना)
X X ०

(धा । ती । ती । ना) (ता । धी । धी । ना ॥ असा. (↓ हा वाण जरब दाखवितो व ↑ हा
X +

वाण हलकेंपणा दाखवितो), यांत १०-११-१२-१३ या मात्रांचाच एकत्र असा खंड भासतो.

परंतु अशा प्रश्नांकडे आजकाल कोणी पाहतच नाही ! ' धाधीधीना ' की ' नाधीधीना ' ? अशा प्रकारचे प्रश्न मात्र चर्चिते जातात, ते तुलनेने शुद्ध आहेत, कारण आपण वेळोवेळीं पाहतां की कोणताहि बोल भराहि वाजवितां येतो अथवा जोर कमी देऊन खालीहि वाजवितां येतो.

२. तिलवाडा अथवा खयाल

तिलवाडा हें नांव कोठून आलें तें कळत नाही. कोणी ' तलवार ' वरून व्युत्पत्ति सांगतात ती शुष्क आहे. तिलवाडा येथील मंदिरें प्रसिद्ध आहेत पण संगीतासाठीं नव्हेत. तलवांडी नांवाचें एक खेडें आहे व तेथें मान्यवर गायकवादक होऊन गेले, त्यांनीं रचिलेलीं गीतें व स्वरयोजनावि प्रकार वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत; त्या तलवांडीचा येथें कांहीं संबंध असला तर कोण जाणें. शास्त्रतः तिलवाडा हा ' ताल ' असा स्वतंत्र नव्हे, ' ठेका ' मात्र वेगळा आहे, म्हणून-लेखकाच्या भूमिकेवरून-हा देशीभाषोद्धव प्रकार असावा असा तर्क होतो. या ठेक्याला खयाल असेहि म्हणतात, त्यावरून आपणांस चरेच अंदाज करितां येतील. (ते अंदाज करणें अवश्य आहे, कारण ते जरी चुकीचे ठरले तरी संगीतविचाराची झालेली कोंडी फुटेल आणि मग इतरांनीं अशा प्रश्नांत लक्ष घातले तर कदाचित् तर्कसंगत उत्तर मिळेल),

ठेका पुढीलप्रमाणें आहे.

॥ धा । तिरकिट । धी । तधि) (ना । धा । ति ति) (ता । तिरकिट । धी । त धि)
X X ०

(ना । धा धी । धी S ॥
X +

याचेंच अधिक आकषक रूप असें आहे —

॥ धा । ^४ S S चक्र । धी । ^२ तधि) (ता । ^४ S S चक्र । धी । ^२ तधि)
^४ १ २ ^३ ४ ^१ २ ३ ४

तिलवाङ्मयाच्या ठेक्यांतील भ्रकार घुमविणें आणि त्यावर हुंकाराचा गाज दाखविणें हें फारफार महत्वाचें आहे. म्हणून हा 'भारदस्त' ठेका मानिला आहे. आपल्याकडे भारदस्त म्हणजे सभ्य, प्रतिष्ठित असा वाक्यप्रचार असल्यामुळे या ठेक्याच्या वर्णनांतील अभिप्राय विसरला जातो. दस्त म्हणजे हात, यावरून मूळ अर्थभाव स्पष्ट होईल.

आपल्या भूमिकेवरून याहि ठेक्याबद्दल असें म्हणतां येईल की, हा ठेका कांहीं प्रांतिक, भाषिक, छंदविषयक-उच्चारविषयक अशा कारणांनीं व हेतूंनीं उत्पन्न झाला असावा. ही कल्पना आणि ख्याल हा शब्द यांची सांगड घालून असा अंदाज होतो की, ख्याल हा मूळचा कांहीं छंद-प्रकार असला पाहिजे. दीर्घ चरण, (अकारादि) स्वराक्षरांचें वाढुल्य आणि व्यंजनांचा विशिष्ट शॉक हें त्याचें एकतरी लक्षण असावें. ख्याल हा शब्द मूळचा फार्सी आहे, परंतु ईरानी संगीत-गीतांत सबई, गझल, कसीदा, रेखा, तराना वगैरे जे प्रकार आहेत त्यांमध्ये ख्याल नाही; ख्याल म्हणजे आठवण, विचार, मत. मूळच्या कांहीं प्रकारांस-मग ते शुद्ध भारतीय असोत वा संकरोद्भव असोत- ख्याल हें नांव पडलें असेल, अथवा हा ठेका 'बरा दिसतो' म्हणून त्यानुसार केलेल्या रचनेस 'यह ख्याल ठीक है' अशा विचारानें ख्याल नांव पडलें असेल. 'आधीं काय' हें सांगणें कठिण, क्रियाप्रतिक्रिया व्हावयाचीच.

चंग हा ठेका वर उद्धृत केला व त्यालाहि ख्याल म्हणतात हें सांगितलें. चंग जलद-लयांत खुलतो, पण त्याचें रूपहि तिलवाङ्मयाप्रमाणें 'बुलत्या डौलाचें' आहे. झपताल, एकताल, झुमरा, आडाचौताल, पेजावी ठेका वगैरे तालांतहि भरपूर ख्यालरचना आहे, आणि या प्रत्येक ख्यालयोग्य समजल्या गेलेल्या ठेका-प्रकारांत कांहीं ना कांहीं विशिष्ट शॉका आहे. एकहि ठेका सरळ सपाट नाही, हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे. तीनतालांतहि ख्याल रचना खूप आहे, आणि त्यांत सामान्यतः गीताचे व्यंजनादि उच्चार व ताल यांचा एकजीव केवळ हिशेबापुरताच राहतो, हेंहि विचारांमतीं पडेल.

म्हणून ख्याल हें कांहीं नेमक्या डौलयुक्त गीतछंदवैशिष्ट्याचें नांव आहे असें म्हणणें तर्कसंगत आहे. निदान या अंदाजामार्गे कांहीं विचार तरी आहे. ख्याल च्या उत्पत्तिबद्दल जे कांहीं सांगितलें जातें त्या सर्व व्यक्तिगत कथा असून एकीलाहि कोणताहि काडीचाहि पुरावा नाही. म्हणून येथील विचाराच्या तुलनेनें तें सर्व भाकडच वाटतें. येथील विचार पटला नाही तर कांहीं वैचारिक भूमिका घेऊन दुसरे सयुक्तिक मत पुढें यावें. पण तथा विचारमंथनानें कांहीं संगीतविषयक निश्चितपणा येईल, व ख्याल हें काय ? तें कसें असावें ? पूर्वी कसें असूं शकेल व आज काय स्थिति आहे ? ती इष्ट कीं अनिष्ट ? सुधारणेचा योग्य, शक्य मार्ग कोणता ? असा कांहीं उपयुक्त भाग हातीं लागेल. प्रचलित भाकड दंतकथांचा कांहींहि उपयोग नाही आणि आपण गातो तें काय व कशासाठी हें सुद्धां त्यांनीं नक्की सांगतां येत नाही.

३. पंजाबी ठुमरी (पंजाबी ठेका, पंजाबी) अधधा

मुल्तानी ठुमरी किंवा मूलताल.

‘मूलताल’ हें नांव फक्त कांहीं पुस्तकांत आढळतें, मूलभूत असें या तालांत कांहीं नाहीं; हा ‘ताल’ या दृष्टिने त्रितालच आहे. ठेका मात्र सर्वथैव भिन्न आहे. ‘मुल्तानी ठुमरी’ हें नांव पंजाब-संयुक्त प्रांतांत आहे; तें प्रादेशिक आहे; मुल्तान हा पूर्वी स्वतंत्र सुभा असे. हल्लीं झिल्ला (व जिल्ह्याचें ठाणें) असून पंजाबचा जो भाग पाकिस्तान झाला त्यांत आहे. या दृष्टीने ‘पंजाबी ठुमरी’ हें नांव योग्यच आहे. ‘पंजाबी ठेका’ याऐवजी ‘पंजाबी’ म्हणतात तें केवळ लघुरूप होय.

या ठेक्याबद्दलचे लेखकाचे विचार, वरील ख्यालबद्दलच्या विचारासारखेच आहेत; हें भाषोद्भव रूप आहे. आतां ठुमरी म्हणजे काय? हा प्रश्न त्या दृष्टीनेच सोडवावयाचा तर ‘ठुमकत चालते ती ठुमरी’ हें उत्तर सुचतें व ठीक वाटतें, निदान ठुमरीबद्दलच्या प्रचलित भावनापेक्षांतरी त्यांत कांहीं अर्थबोध वाटतो. निराधार दैतकथांपेक्षां लुकीचा तर्क बरा, हा दृष्टितर्क मान्य झाला तर उत्तमच.

कहरवा, दादरा, खेमटा, अधधा, एकतालाचा एक प्रकार, दीपचंदी, आणि हा ‘पंजाबी-मुल्तानी’ ठेका या ठेक्यांमध्ये ठुमच्या बांधलेल्या आहेत आणि या प्रत्येक ठेक्याचा डौल झुलत्या अंगांचाच आहे, साधा सरळ नाहीं. त्यांत प्रस्तर करावयाचा तरी तो झुलत्या अंगानेच करावा लागतो; नाहीतर त्या त्या ठेक्यांच्या समान असलेले जे सरळ अंगांचे ठेके त्यांचा भास होतो. ‘दुगुण करून कहरवा-कवाली-सीधा धुमाळी इत्यादिकांत घुसावयाचें’ हा प्रकार परंपरेच्या ठुमरींत नाहीं, तो नाचकामाच्या द्रुतलयाच्या कसबासाठीं असावा, कारण तशा भागांत गीताचा शब्दार्थभाव व स्वरांगें हीं बाजूसच टाकिली जातात.

येथें बनारसी, लखनवी, पहाडी, पंजाबी या ‘दंगां’ची आठवण होते. हे ‘दंग’ म्हणजे खरोखर मूलतः वेगवेगळे बाज आहेत. पंजाबी भाषेंत स्वराक्षरें दीर्घ करितां येतात म्हणून स्वर-रचनेची गुंतागुंत गुंफितां येते; पहाडी बोलींमध्ये दीर्घ पुकार, आंदोलनें व बेहलावे येतात; बनारसी भाषासंप्रदाय शब्द व उच्चार यांमध्ये अधिक शुद्ध-म्हणजे संस्कृत वळणाच्या उच्चारांपासून फारसा दूर न गेलेला असा परंतु व्यंजनें-जोडाक्षरें यांच्या खडखडाटापासून दूर आहे म्हणून त्यांत उच्चाराचा टांशीवपणा व अर्थपूर्ण शब्दनिष्ठ स्वरालंकार हे अधिक येतात. नुसता ‘दंग’ म्हणजे लकव असा याला अर्थ नाहीं. ‘वेड्यावांकड्या ताना म्हणजे पंजाबी,’ अशा तऱ्हेच्या प्रचलित कल्पनां कांहीं आधार नाहीं. लखनवी दंग म्हणजे अवधच्या (अयोध्येच्या) पौर्वात नवाबांनीं ज्याला उत्तेजन दिलें तो, ज्यांत ‘नखरा’ अधिक आहे व सुखासीन श्रीमंतांना जो अधिक रिझवी तो बाज. त्यांत वरील सर्व प्रकार कारणपरत्वेन येतात, म्हणून ‘अस्सल ठुमरी लखनउचीच’ असें कोणी म्हणत.

ठुमरींत झुलतें लयांग प्रकट झालेलें हवें, मग विषय लौपुरुष-संबंधाचाच पाहिजे असें नाहीं. केवळ नटणेंसजणें या अर्थी शृंगार, नर्मविनोद या अर्थी हास्य, अनुकंपा-विनवणी या

अर्थी करण, इत्यादि मनोभाव दुसरीला मुळींच बर्ज्य नाहीत !—अनेक जुन्या ठुमऱ्या तपासिऱ्या-
बर हा अंदाज केलेला आहे.

पंजाबी ठेका असा आहे :

॥ धा ऽ । ग धी । ऽ ग । धा) (धा ऽ । कती । ऽ क । ता ऽ) (ता ऽ । कती । ऽ ग । धा) (

(धागि । न धी । ऽ न । धा ॥ अथवा

॥ धा ऽ । ऽ ति । ऽ न । धी) (धा ऽ । धा ति । ऽ ति । ना ऽ) (ता ऽ । ऽ ति । ऽ न । धी)

(धा ऽ । धा धी । ऽ धि । ना ॥

यांतील अवग्रहांच्या जागीं हुंकारयुक्त आंदोलन अवश्य आहे. तें न ठेविल्यास ठेकाच सीधा होऊन जातो व त्रितालाचा भास होतो. हा ठेका नितका मधुर तितकाच वाजविण्यास अवघड आहे. हल्लीं हा ठेका रीतिनें वाजविलेला फारसा ऐकू येत नाही. डग्या मुरांत लावणार कोण व तो सतत शुभवीत ठेवण्याचे कष्ट घेणार कोण ? 'पंजाबी' नांव घेऊन टप्प्याचाच ठेका वाजविणारे कैक आहेत !

मंजेभैवांनीं गाडलेली 'परतीरीं, कान्हा चिमणी काठी अधरीं धरी, मुरलीपरी' ही गडकऱ्यांची कविता ज्यांनीं ऐकिली असेल त्यांना या ठेक्याचें भाषारूप स्पष्ट झालेलें असेल; मंजेभय्याचा आवाज गंभीर—गोड असूनहि या ठेक्यास अवश्य तें गमकयुक्त आंदोलन घेण्यास अतिशय योग्य होता. त्याच चालीवरील 'धनराशी दिसतां मूढापार्शी' हें मानापमान नाटकांतील पद त्या डौलांत गात नाहीत. त्याची मूळ चाल 'परदेसी सैया' हीहि हल्लीं ऐकू येत नाही, तरी गौहरजानची तक्कडी आहेच, ती ऐकावी. हें गीत परंपरेच्या कलावंतिणी गातात व निदान 'तुख दे गयो, मुख ले गयो,' एवढ्या भागांत तरी पंजाबी ठेक्याचा डौल सांभाळितात; कारण दे ऽ आणि ले ऽ यांचें आंदोलनच त्यांनां तसें करणें भाग पाडितें. 'मुखवी ऽ तुल, तुखवी ऽ मल' च्या दोन्ही 'वी' वर आंदोलन मराठी प्रकृतिंस मानवत नाहीं आणि इकारयुक्त गमकहि अशक्यप्रायच.

'करिण यदुमनीं सदना' हें स्वयंवरांतील पद केवळ या ठेक्याच्या बोलांवरच, पलट्यांवरच, आधारिलेलें आहे ! राजण्णा नांवाचे तबलजी साथील असतांनां बालगंधर्व तें यथास्थित म्हणत, पुढें मात्र त्यांनीं तो ठेका भासूच दिला नाही, त्याकाळचा वर्तावहि हल्लीं कोणी करीत नाही; पण कोणी दाखविला तर अवश्य ऐकावा; ती मौज वेगळीच आहे. हल्लीं हें गाणें पंजाबी ठेक्यांत आहे कीं तीनतालांत कीं आणखी कोणत्या ८ वा १६ मात्रांच्या तालांत, हें कळतच नाही, कोणी 'करी ना यदू, मनीं सदना' अशा अर्थोत्पत्तिचेच उच्चार करितात !

गुरुतुल्य मास्तर कृष्णातर 'यदु यदु य ऽ ऽ दू, हां हां य ऽ ऽ दू' असला अत्यंत वैतागजनक प्रकार करीत ! ठेकाच संदिग्ध मिळाल्यामुळे की काय, एक आधुनिक 'संगीतसम्राज्ञी' तर माहीत असलेल्या सर्व रागांचे सूर उलटेपालटे करीत भटकत असते; शेवटीं सम आली म्हणजे झाले, 'जरी ताल जमेना,' या मंडळींनी केवळ करिन चा रि आणि न, य यदुचा दु हे म्हस्य ठविणें, आणि 'करिन यदुम' एवढा तुकडा एकेक अक्षर समान (एकेक मात्रेच्या लांबीचे) इतका नियम पाळिला तरी त्यांचें त्यांनांच काय तें कळेल. 'लोक मूर्ख म्हणून आम्हीं असें सोपें करितां' हें खोटें आहे, तुम्हीं असें करितां म्हणून लोक मूर्ख राहतात; आपण मेसल खातों हें त्यांनां कळणार कसें ?

ठेक्याचा झुलता डौल म्हणजे काय, त्याचा वर्णोच्चारार्थी व स्वरांगांशीं कसा निकट संबंध आहे, आणि तो डौल सुटला तर काय होतें, तें स्पष्ट करिण्यासाठीं हें विषयान्तर केले.

४. बडी सवारी

सवारी हा ताल मुळांत पंधरा मात्रांचा; पण 'बडी सवारी' १६ मात्रांची, तिचा ठेका तबल्यांत खुलत नाही, पखवाजांत खुलतो, यांत ४-४-४-२-२ अशीं अंगें सांगतात,

॥ धा । ऽ । कि । ट) (धु । म । कि । ट) (त । कि । ट । त) (धि । ट) (धि । ट ॥
 × × × × × × ×
 खाली स्पष्ट नाही; टाळ्या चार,

चौताल नांवाचा जो ताल आहे, तो १२ मात्रांचा आहे, त्याच्या अनुकरणानें हा ताल तीनतालाचा पखवाजी जबाब म्हणून निघाला असावा, त्यांत कांहींच विशेष नाही, हा 'भाषोद्भव' तालठेका दिसत नाही, कांहीं गणितपांडित्य वाटतें.

५. टप्पाचा ठेका.

॥ धीं ऽ । ताधि । ऽ ता । धीं ऽ) (धीं ऽ । ताधी । ऽ ता । धीं ऽ)
 ×
 (तीं ऽ । तार्ती । ऽ ता । तीं) (धीं ऽ । ताधी । ऽ ता । ऽ धीं ॥, अथवा
 × +
 ॥ कृ धि । ऽ धा । ऽ ऽ । ऽ ने) (धा । दि । ता । ऽ) (कर्ति । ऽ ता । ऽ ऽ । ऽ के)
 × × ×
 (धा । धि । धा । ऽ ॥
 +

दुसरें रूप अधिक आकर्षक आहे, हाहि झुलता डौल, भाषोद्भव प्रकार,

'टप्पा' या गायनप्रकाराबद्दलहि अनेक आधारशून्य दंतकथा आहेत; आपण आपल्या पद्धतिप्रमाणें विचार करूं,

महाराष्ट्रांत हल्लीं टप्पा ऐकूं येत नाही; तीसचाळीस वर्षांपूर्वी असे. उत्तरेकडे अजून आहे. टप्पा पंजाबीच असें केवळ नाही, बनारसकडेहि आहे. पंजाबींतील दीर्घ स्वरोच्चार टप्पाच्या लयांगास अधिक योग्य हें मात्र खरें. हल्लीं पुण्यामुंबईकडे 'ओ मिया जानेवाले' हा टप्पा

+

सिद्धेश्वरीबाईमुळें प्रसिद्ध आहे; 'संन्याशाचा संसार' या नाटकांत 'या जिवा जगवाया' हें पद

+

त्यावरून केलेलें होतें व तें कै. पेंढारकरहि बरें म्हणत. परंतु टप्पाच्या स्वरांगासाठीं आवाज गुलामली, दीनानाथ, रोशनआरा, मुलोजना चव्हाण, यांच्यासारखा चपळ हवा; तरच तीं स्वरांगें स्पष्ट होतात. आपली जुनी डफ-ढोलकीची लावणी टप्पाच्याच अंगाची आहे; पूर्वीच्या नाटकांतील साक्या दिव्या अथवा 'स्मरतापाच्या धर्मजलानें त्नान सचैलचि सोडूनीयां,' 'दृष्टि भरे जलभारे' (दोन्ही शापसंभ्रम नाटकांतील), 'तात करी दुहिता-विनाश' (आशानिराशा), 'अवतार जीव घेत असे, कारण ऋणदान जाण' (स्वयंवर) इत्यादि मुळांत टप्पेच आहेत; जसे 'मौल्या मैं बारी रे,' 'हैदरनाम जपले,' 'जमुनाके तीर होरी रचायो कान्हा' इत्यादि. ज्यांत टप्पा-टप्पांनीं स्वरांग जातें तो टप्पा. 'लगन लागी तोरे दरसनकी मोहे' या टप्पाचें तालांग पुढील प्रमाणें आहे. १३ व्या मात्रेवर सुरुवात करून —

(SS | लग | S न | ला S || गी S | SS | SS | SS) (SS | SS | SS | SS)
 X^{१३} १४ १५ १६ +१ २ ३ ४ X^५ ६ ७ ८ ९

(SS | तो S | रे S | SS)
 १ १० ११ १२

(SS | दर | SS | सन || की S | SS | SS | SS) (SS | मो S | SS | SS)
 X^{१३} १४ १५ १६ +१ २ ३ ४ X^५ ६ ७ ८ ९

(हे S | SS | SS | SS)
 १ १० ११ १२

हें वरीलपैकी पहिल्या ठेक्याच्या दोन आवर्तनांत आहे.

टप्पाची तान ही विशिष्ट आहे. पुस्तकांत इतरच तानांच्या व्याख्या केल्या आहेत त्यांत ती स्पष्ट केली आहे, व ती दुनीच्या तानेहून वेगळी कशी हेंहि दाखविलें आहे. भैरवींतील

॥ ध नि सा ग श रे सा S (नि सा ग म प म म S) (ग म प नि नि ध प म) (ग म ध प म ग रे सा ॥
 X X ० X +

ही टप्पाची तान झाली. थोडें चढून मुरडून परत येऊन पुन्हां अधिक वर जावयाचें हा प्रकार येथें आला; प्रत्येक खंडांत एकेक टप्पा घेतला, असे अनेक टप्पा प्रकार तानेंत येतात.

असे प्रकार ज्यांत शक्य, तो टप्पाचा. पंजाबी, दीपचंदी यांतहि टप्पे आहेत. पण आआ-इइ-ऊऊ च्या वेळ्यावांकड्या ताना आणि मध्येंच आठवण झाली की वरेंच शब्द झटकन म्हणून टाकून पुन्हा ताना, हें टप्पा नव्हे आणि कांहींच नव्हे. (फारतर ती आज-काल कोणास प्रिय असलेली 'आक्रमक' गायकी म्हणतां येईल).

तिस्र जातिचे ताल ठेके

सहा मात्रांचे ठेके

१ दादरा

कहरव्याप्रमाणेच दादराहि जगभर प्रसिद्ध आहे. अर्थात् नावे वेगळीं. —उदाहरणार्थ, यूरपमधील सुप्रसिद्ध व्हाल्स (वॉल्ट्झ) संगीत दादन्यांतच आहे. हाहि ताल आधीं शिकण्यास सुलभ व रंजक आहे. तिस्र अंगास स्वभावतःच एक विशिष्ट डौल असतो तो दादन्यां-तहि स्पष्ट होतो. हा डौल विषममात्रासंख्येच्या खंडांमुळे आलेला असतो, ठेक्यांतील वर्णाचारांच्या किंवा एकेका अंगांच्या विशिष्टतेमुळे नव्हे, म्हणून हा 'प्रांतीय' भाषोद्भव ताल नसून मूलभूतच मानावयास हवा.

दादन्याचे ठेके अनेक आहेत, परंतु त्यांचे मुख्य प्रकार दोन. एकांत तीन खंड, द्वयस्य उपजाति, तालस्थाने दोन व कालस्थान एक, अंग तीन द्रुतांचें, असें आहे; कोणी ४-२ अथवा २-४ अशी विभागणी करितात आणि रत्नाकरांतील 'यतिलग्र' तालाशीं त्याचा उगम नेतात; परंतु अशा व्युत्पत्तिचा कांहीं विशेष फायदा होत नाही हे आपणांस दिसून आलें आहे; त्या तन्हेच्या व्युत्पत्ति बहुतेक तालांस लागू होत नसल्यामुळे एक साधारण विचारभूमिका निष्पन्न होऊं शकत नाही. (व्युत्पत्तिच शोधावयाची तर प्राचीन 'दुर्दुर' या तालवाद्याकडेच कां नेऊं नये?) दुसरा ठेका प्रकार सरळ तिस्र, दोन खंडांत ३-३ मात्रा (द्रुतविराम, द्रुतविराम अंगें) असा आहे. दोन्ही प्रकार प्रचलित आहेत, आणि पहिल्यांतून कहरवा-कव्वाली-धुमाली सारखे चतस्र प्रकार व तसे (लग्गी-लडी इत्यादि) प्रस्तारभेद निघूं शकतात.

पहिला प्रकार ↓ ↓
॥ धा । धीं) (धा । धा) (तू । ना ॥ असा आहे.
× × ° +

उदाहरणार्थ 'जावो जावो जावो, मोसे ना बोलो तुम, सौतनके संग रहो' (सौतन म्हणजे सवत) या जुन्या देश रागातील पदाची तालीम या ठेक्याचीच आहे, पण अंगें ४-२ अशीं, स्वर व उच्चार यांमुळे, पडतात.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ जावो । जावो । जावो । मोसे) (नाचो । लोटुं । ॥ सौ ऽ तनके । सं ऽ ऽ ऽ । गर हो ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ)
× ° + °
(जी ऽ ऽ ऽ । हां ऽ ऽ ऽ ॥
+

आणि विस्तारामध्ये अंगभाग चतस्राएवजी तिस्राहि होतात—

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ जावोजा । वोजावो । मोसेना । बोलोतुं) (सौतनके । संग्रहो ॥ वगैरे.

दुसरा ठेका ॥ धा । धी । ना) (धा । तू । ना ॥ असा आहे. याला कोणी

'भडवा दादरा' म्हणतात ! हे हलकट नांव कोणी व का दिले हे कळत नाही.

\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 ॥ आ ऽ न) (बा । ऽ न ॥ जि । बा । में) (ला । ऽ नि ॥ अथवा
 × ° + ° +

॥ आ ऽ । नत्रा । ऽ न) (जिवा । मैला । ऽ गि ॥ प्या ऽ । रेचि । त ऽ)

↓
(वऽ।ऽन।ऽऽ॥ तसेच
+

॥ हऽ। म्मेऽ। नाऽ। (बो। लो। ऽ॥ रा। ऽ। ऽ। (जा। ऽ। ऽ॥

॥ हम्सेना । वोले ऽ (रा ऽ । जां ऽ ऽ ॥

(नाटकांत 'नाहीं भी बोलत नाथा') ही उदाहरणे प्रसिद्ध आहेत.

६ मात्रा असल्यामुळे अंगभाग चतस्र-तिस्त्र असे आलटून पालटून करितां येतात व त्यांत फारच मौज असते. 'हरी, तोसे ना खेळूंगी मैं होरी' हे पहा :-

X +

॥ ह । रि । तो । से । ऽऽ) ना । ऽ । खे । छं । ऽऽ ॥ गी । ऽ । मैं । हो । ऽऽ)

(रौ। ५। ५। ५। ५। ५॥

॥ ना खेल्ं) (गीमैहो ॥ रो ऽ रे) (ना ऽ ऽ ॥ खेल्ंगी)

X ° + °

(मैंहोरी ॥ नां ऽ। खेलूं)(गीं ऽ। मैं ॥

ना, खेळूंगी, मैं, अशा प्रत्येक शब्दावर वेळोवेळीं आलटून पालटून भार पडतो व 'खेळणार' नाही, 'मी' नाही खेळणार, 'नाहीच' खेळणार, असे वेगवेगळे अर्थभाव पैदा होतात.

यांत तानांचें महत्त्व नाहीं ! शब्दाच्या अर्थपूर्ण उच्चार हेंच महत्त्वाचें आहे ! म्हणून दादल्याचा ठेकाहि भारदस्त परंतु नाजुक धुमणारा हवा; फडफडाटास जागा नाहीं, म्हणून की काय, 'दादरा म्हणणें' हाच वाक्यप्रयोग आला आहे, असुक राग अथवा

अमुक गीत गाणें असा प्रयोग यांत कमी. दादरा, टप्पा, ख्याल 'म्हणणें' म्हणजे काय तें अशा लयांगचर्चेनेंच उमगतें असा लेखकाचा निश्चय झाला आहे. दादऱ्याचींच उदाहरणें पहा.

'नाहीं मी बोलत नाथा' याची एक तबकडी हल्लीं आकाशवाणीवर लाबतात. तीमध्ये 'नाहिं मी बोलत' चें रूप नाहिं मि बोलतऽऽऽअसें केलें आहे. यांत तीन मात्रा भरण्याचें तंत्र फक्त सांभाळिलें आहे, परंतु 'त' अतिदीर्घ केल्या आहे तें मराठी भाषेलाहि मान्य नाहीं आणि दादऱ्याच्या डौलालाहि सुसंगत नाहीं. ऽ ऽ ऽ वर पुन्हां जरब अथवा कांहीं घोष हवा, तरच तो दादरा. तान घेतली तरी छोटीशीच हवी.

याउलट फैय्याझखांची 'बनावो वतियां, हयो, काहेको झटी ? वही जावो जहां रहें सारी रतिया !' या दादऱ्याची तबकडी पहा, तिच्यांत दादऱ्याचे अंग दाखविणें हेंच उद्दिष्ट केलेलें असल्यामुळें ठेक्याच्या बोलानुसार अक्षरांना अक्षरदाः दुशा मारिल्या आहेत, कोणा स्त्रीचा खोटा राग व सवतीमत्सर त्यांत व्यक्त होत नाहीं. याच गीताची तबकडी बडोद्याच्या लक्ष्मीबाईंची आहे ती तुलनेसाठीं पहावी. याच चालीवरील हिराबाईंच्या 'असार पसारा, शून्य संसार सारा' ही मीराबाई नाटकांतील पदाची तबकडी मराठींत दादरा उत्तम दाखविते.

'अंग' शब्दाचा अर्थ पुष्कळांस ठाऊक नसतो व म्हणून ते 'तंत अंग' वगैरे शब्द वापरितात. या पुस्तकांत जी अंगव्याख्या व चिकित्सा आहे तीनुसारच परंपरागत अंग शब्द सर्वत्र असतो. दादरा अंग, टप्पा अंग, ख्याल अंग, ठुमरी अंग इत्यादि शब्दप्रयोगांत तोच अर्थभाव आहे आणि त्यांत वर दाखविल्याप्रमाणें ठेक्याच्या मात्राविभागणी व खालीमरी-जोरभाराचा संबंध आहे.

दादरा क्षुद्रगीतासच योग्य, तो नायकिणींनीं म्हणावा-आम्हीं म्हणणार नाहीं, त्याला 'मोठे' राग (म्हणजे काय ?) योग्य नाहींत, इत्यादि कल्पना कोणी व कां बाळगिल्या असतील तें आतां न सांगताहि कळेल. आवाजाची करामत, ताल व राग-प्रस्ताराची विद्वत्ता (मोठमोठीं आवर्तनें, लांबलांब ताना) वगैरे दाखविण्यास दादरा-कहरवा-धुमाळी इत्यादिकांत वांव नाहीं, पण त्यांतहि विद्याकला प्रकट करितां येते; ती वेगळ्या प्रकारची. तसे गुण अंगीं हवेत अथवा तसा पिंड हवा. अशा पिंडाला हल्लीं 'रसिक, रंगेल' असें म्हणतात; परंतु कहरवा-धुमाळी-दादरा इत्यादींमध्ये भगवद्भजनेंहि आहेत !

२. नकटा

हे प्रादेशिक रूप, पंजाबांत 'हिंच' आणि गुजरातेंत 'रासडा'.

॥ धीं । नक । धा (तीं । नक । ता ॥

× ° +

३. खेमटा

काठियावाडी रूप, ॥ धीं ऽ । नाधि । नक (तीं ऽ । नाति । नक ॥

× • +

\times \times
 ॥ वा त त् । वा गि न धा ॥ (कि ट त क धा ऽ ऽ ऽ) (गी ना । तू ना)
 \times \times \times
 (क ता । धीं धीं । ना धीं । धी ना ॥. २-१-२-३-२)
 \times $+$

दुसऱ्या प्रकाराचे खंड सन्मित्र अंबादास यांनीं सांगितले तसे लिहिले आहेत, पण ते पटत नाहीं, एका मात्रेचा खंड ही काय भाषा ?

लेखकास वाटतें कीं ३-३-३ असा नऊ मात्रांचा ताल कोठें असेल; असला तर तो फारच आकर्षक ठेके असलेला असा असेल.

बारा मात्रांचे तालठेके

बारा मात्रांचे तालठेके हे तिस्रजाति कीं चतस्रजाति ? हा प्रश्न लेखकास अनेक वर्षे आहे, आणि त्याचें समाधानकारक उत्तर मिळालेलें नाहीं. माहीत असलेले ठेके, गीतें व त्यांचा प्रस्तार आणि वेगवेगळ्या लोकांचा वेगवेगळा वर्ताव, यांचें विश्लेषण करून त्यांवरून कांहीं अंदाज बांधावयाचे ही लेखकाची पद्धति आणि प्रवृत्ति आहे, ग्रंथांत अमुक आहे किंवा अमुक खासाहेव किंवा बुवासाहेब अमुक सांगतात त्याची दखल घेऊनहि त्यावर विचार केल्याशिवाय विश्वास ठेवावयाचा नाहीं हें पथ्य आहे. सर्वजण हे तालठेके चतस्र सांगतात, पण प्रस्तार चतस्र आणि तिस्र अशा दोन्ही अंगांनीं होतो (जसें दादऱ्यामध्ये दिसलें).

विचारांच्या प्रगतिमध्ये एक अडचण अशी कीं दोनच तालठेके माहीत आहेत. एक चौताल आणि दुसरा एकताल. म्हणून समोर तात्त्विक साहित्याची विविधता कमी आहे. निष्कर्ष काढणें कठिण, उलट, या दोन्ही तालठेक्यांचे इतके प्रकार आहेत व त्यांमध्ये एवढा प्रस्तारविकास आहे, शिवाय त्यांमध्ये नानातऱ्हेचीं गीतें व वाद्यांच्या 'गति' इतक्या आहेत कीं तेवढ्यापुरता विचार करण्याला समोर वर्तावाचें साहित्य भरपूर आहे. आणि तेवढा विचार मात्र असा होतो कीं हे तालठेके सर्वगामी होऊं शकतात; प्रस्तार तिस्रहि करितां येतो आणि चतस्रहि; दोन्ही अंगें एकाच गीतवाद्यप्रबंधांत न खटकतां येऊं शकतात; दादऱ्यांत तसें होतें. पण तो तोकडा पडतो तसें येथें होत नाहीं, आवर्तन वेताचें मोठें आहे; पुन्हां, द्रुतमध्यविलंबित या तिन्ही लयांत जातां येतें.

यांतील बरेच गुण सोळा मात्रांच्या पूर्ण चतस्र तालांत नाहींत, म्हणून या बारा मात्रांच्या तालावर अधिक लक्ष केंद्रित झालें असावें असा तर्क होतो. कारण चौताल हाच मृदंगी-पखवाजिये यांचा मुख्य ताल आहे; बोल काढणें, ४-८ मात्रा भारदस्त वाजविणें इत्यादि प्रकारची प्राथमिक तयारी झाल्यावर प्रथम चौतालच घेतात आणि तो एकटा चौताल दीर्घकाळ पुरतो. चतस्र जाति मुख्य असें मानिल्यावर १६ एवजी १२ मात्रांचा ताल मुख्य करणें यांत विसंगतिदोष येईल, त्याचा परिहार ४-४-४ या खंडांनीं बलधु-द्रुत-विराम अशा अंगभेदांनीं प्रस्तार करून होतो.

१ चौताल अथवा ध्रुपद (चारताल).

चौतालालाच ध्रुपदाचा ठेका किंवा ध्रुपद म्हणतात.

॥ धा । धा । धी । ता) (किट । धा । धी । ता) (किट । तक । गदि । गन ॥
 × × × × +

॥ धा । धा । धी । ता) (गदिगन । धा । दि । ता) (गदिगन । धाधा । किटतक । गदिगन ॥
 × × × × +

॥ धा । धी । नक । धेत्) (धी । नक । धी । नक) (किट । तक । गदि । गन ॥
 × × × × +

॥ धा । धा । धी । ता) (किटतक । गदिगन । धाधी । ता)
 × × ×
 (ऽ धा । धिता । किटतक । गदिगन ॥
 × +

॥ धा । धी । नक । धेत् धेत्) (धी । नक । धेत् । धी । नक)
 × × ×
 (धेत्धेत् । धि । नक । किटतक । गदिगन ॥
 × × +

॥ धा । धी । नक । धेत्धेत्) (धी । नक । धेत्धित् । नकधे । नकधेत् । धेत्धित्)
 × × ×
 (नकधे । नकधेत् । धि । नक । किटतक । गदिगन ॥
 × +

(धेत् ' हे मूळ एक मात्रेचें अक्षर आहे, धे ३ व त् ३ मात्राभाग, पण । धेत्धेत् । या दोन अर्धमात्रा, । धी । नक । मध्ये धी अर्धमात्रा, न पावमात्रा व क पावमात्रा, हे स्पष्ट होण्यासाठी । धेत् । वर १ आणि । धेत्धेत् । वर २ असा खुलासा लिहिला आहे).

इत्यादि ठेके प्रसिद्ध आहेत. शेवटी लिहिलेल्या तिहींमध्ये वर्णोच्चारदृष्टिचें प्राचल्य अधिक दिसतें, विशेषतः चौथ्या क्रमांकाच्या ठेक्यांत.

यांत तीन खंड स्पष्ट आहेत, परंतु ११ व्या मात्रेवर टाळी आहे, एकूण टाळ्या चार होतात म्हणून चारताल, चौताल हें नांव.

पण ही चौथी टाळी तेथें का ? तेथें धकार नाही हें सोडून देऊं, कारण जोरभार देतां येतो, पण कांहीं ठेक्यांत किट च्या कि वर जरव आहे (कोणी तिट म्हणतात, त्याच्या ति वर म्हणा), तर कांहींमध्ये गदि च्या ग वर, हे होण्यास कोणता भाषा-वर्णोच्चार वगैरे आधारभूत

होतो ? येथें आधार वर्णांचा नसून कांहीं तालसिद्धांताचा म्हणावा तर ४-४-२-२ असे खंड मानावयास हवेत, तसे कां मागीत नाहीत ? आणि तसे जर मानावयाचे तर तोच न्याय धा धा धिता, किट धा धिता यांना अधिक प्रमाणांत लावणें योग्य ठरून २-२-२-२-२-२ असे खंड होत नाहीत काय ? पण असे खंड मानिले तर तालरूप कोणतें ? दोन मात्रांच्या खंडांची मालिका कोणत्याहि सममात्रिक आवर्तनाला लावून सर्वत्र तशा तालांची जाति एकच-‘द्रुत’, द्रव्यस्व-होणार नाही काय ? घरे, ही चौथी टाळी दिली नाही तर चौताल हें नांव प्रत्ययास येणार नाही यापलीकडे काय बिघडणार आहे ? चौतालातील जी परंपरागत गीतें आहेत त्यांपैकीं कित्येकांत अकराव्या मात्रेवर कांहीं विशेष शब्दाघात, स्वरवर्णालंकार वगैरे नाही, परंतु पहिल्या, पांचव्या व नवव्या मात्रांवर अवश्य आहे, त्यांचें स्पष्टीकरण काय ?

इत्यादि अनेक प्रश्न लेखकासमोर आहेत आणि त्यांचें उत्तर त्याला ठाऊक नाही; समाधानकारक उत्तर कोणी देऊं शकला नाही आणि त्याला सन्निध अंबादास, गुरुतुल्य कंठेमहाराज, गुरुतुल्य जहांगीरखां अशा दर्जाचे विद्वान्हि अपवाद नाहीत. (अंबादास हे सखारामजींचे चिरंजीव म्हणजे नाना पानशांचे नातृशिष्य). इतरांचें काय सांगावें ? त्यांना हे ‘प्रश्न’ आहेत हेंच पटत नाही. ‘किट कीं तिट ? धुमकिट चूक कारण उकारानें तोंडात उभी धरलेली सुई त्रास देईल; ध्रुपदाचा बाज मर्दाना कसा ? कुदौसिंग मोठे कीं नाना पानसे ?’ असले, लेखकाच्या दृष्टिनें भाकड सुद्धेच त्यांना आपुलकीच्या म्हत्वाचे वाटतात, असो.

हा निश्चयानें वेगळा ‘ताल’ आहे आणि त्यांत निश्चित वेगळे भासणारे ठेके आहेत; याचें स्वरूप किंवा उत्पत्ति देशी भाषांतून झालेली नाही, हें मात्र स्पष्ट दिसतें. अर्थात् ठेक्यांची-आणि तत्त्वतः तालांचीहि-उत्पत्ति वर्णाधार, भाषा, यांतूनच असते, ही तर आपली प्रथमपासूनची भूमिकाच आहे; परंतु येथें आपण ठेक्यांठेक्यांमधील तारतम्य पाहत आहोंत. मतलब असा कीं हे ठेके अमुक भाषेसच, अमुक वर्णाधारपद्धतिसच, अमुक अंगांसच योग्य असें नाही, त्यांचें स्वरूप सर्वसमावेशक आहे, त्यांत ४-४-४ हें (मात्रावृत्त म्हणा कीं) अंग हें उद्दिष्ट आहे.

चौतालासच ध्रुपद म्हणतात हें ठीक, पण ध्रुपदनामक गीतप्रकार केवळ चौतालांतच असतो असें नाही. (जसें ख्याल केवळ तिलवाड्यांतच असतो असें नाही तसेंच). शूलताल, धुमार, आडा चौताल, सवारी, तीनताल यांतहि अनेक ‘ध्रुपदे’ आहेत. यावरून ध्रुपद हें काय आहे याचा तर्क जमेल काय हें पाहूं.

तीनतालाचें वर्णन पूर्वी झालेंच. त्यांत असें दिसलें कीं तीनताल हा झुलता तालठेका नाही. झुलव्यासाठीं मुलतानी ठेका, तिलवाडा, अध्या, खम्सा, चंगू हे ठेके उपलब्ध आहेत; तीनतालाचा डौल सरळ गतिचा आहे. तोच प्रकार येथें सांपडतो. आतां जे ध्रुपदाचे (ध्रुपद नांवाच्या गीत-प्रकाराचे) तालठेके म्हणून उल्लेखिले, त्यांत दहा मात्रांचा शूलताल आहे पण दहाच मात्रांचाच शपताल नाही; बारा मात्रांचा चारताल आहे पण बारा मात्रांचाच एकताल नाही, चौदा मात्रांचा अडाचौताल व धमार आहे परंतु चौदाच मात्रांचे दीपचंदी, झुमरा, चाचर हे नाहीत. म्हणजे विशिष्ट भाषोद्भव, ‘देशी’, झुलत्या अंगडौलाचे ठेके नाहीत, सरळगतिचे ठेके आहेत. त्यांचे

अंगभेद-प्रस्तार विस्तार होतील ती कथा पुढची, पण त्यांतहि झुलाव नाही. आणि हे सर्व ठेके व्यंजनप्रचुर आहेत, त्यांमध्ये दीर्घस्वर-जसा दीड, अडीच मात्रांचा धीन्—नाहींत, तो पुढे प्रस्तारभेददर्शनांत येईल तो भाग वेगळा.

ध्रुपदगीतें म्हणून जी आहेत त्या सर्वांत व्यंजनप्रचुरता बऱ्याच प्रमाणांत आहे, शब्दाच्या अक्षरांच्या उच्चारानें व अर्थानें महत्त्व आहे, चरण दीर्घ आहेत आणि कमीतकमी चारचार तर आहेतच; प्रत्येक चरण नाना स्वरव्यंजनयुक्त शब्दांनीं ठामूत भरलेला आहे, अर्थात या गीतांचा वर्ताव करितांना जे जे स्वरांलंकार होतील ते त्या त्या धाटणीचेच होणार, म्हणजे तालांगाला चिकटूनच होणार, स्वरांग अधिक प्रबळ होणें शक्य नाही असें नाही, परंतु लगेच त्याला आळा बसून पुन्हां तालांगानें बळण जाणार. म्हणून छोटे आलाप, छोट्या ताना, हुंकारादि गमकें इतर छोटे अलंकार, हे उत्तम बघतील परंतु मोठ्या ताना विसंगत होतील आणि गळेबाजी तर हास्यास्पदच ठरेल.

ध्रुपदाबद्दल ज्या प्रचलित समजुती आहेत त्यांच्याशीं बरील वर्णन जुळतें; परंतु त्या समजुती तथाकथित इतिहासावर अवलंबून आहेत आणि त्या 'इतिहास'ला कांहीं पुरावा नाही, बरील वर्णन केवळ आज आपल्यासमोर काय आहे त्यावर आधारिलेले आहे.

परंतु ध्रुपदाबद्दल इतर कांहीं समजुती प्रसृत केल्या गेल्या आहेत त्या लेखकाला पटत नाहीत. उदाहरणार्थ ध्रुपदगायनांत आधी 'नोमथोम्' हे प्रकार करावयाचेच असें हल्लीं मानितात, तें लेखकाच्या अनुभवानें नाही; या प्रकारालाच 'आलाप' किंवा 'आलापी' म्हणतात तेंहि अमान्य आहे; ध्रुपदाचा विषय देवस्तुति (म्हणजे कव्वाली!) हाच असतो हे मान्य नाही; ध्रुपद हे सर्व बाजूंनीं पक्के जखडलेले असतें व त्याच्या संयेंत कांहीं फेरफार होत नाही हे म्हणणें अनुभवाने पटत नाही, आणि ध्रुपदाचा कंटाळा आल्यामुळें ख्याल रचिले गेले हे तर्कसंगत वाटत नाही. विस्तारभावास्तव याचा प्रपंच इतरत्र करूं, तूर्त एवढेंच लिहितों की 'तालांग' याचा अर्थ हस्तक्रियेला आधारभूत धरून तिच्या धोरणानें केलेली सशब्द व निःशब्द अंगें या अर्थाचें अवधान सुटून, ताल म्हणजे टाळी, टाळी म्हणजे पखवाजांतील धकारादि खुले भरे बोल, म्हणून 'तालांग' म्हणजे ज्या स्वरवर्णामध्ये धकार-धके आहेत तें, अशी कल्पना रूढ झाल्यामुळें ही गैरसमजूत आली आहे.

२. एकताल (एका)

एकताल हा झनाना बाज, चौताल मर्दाना, असें म्हणतात. त्याचा अर्थ एवढाच की, चौताल पखवाजाच्या बोलांस योग्य व एकताल तबल्याच्या. 'एक' ताल हे नांव कां पडलें याचें उत्तर मिळत नाही. 'एकताली' हा प्राचीन ग्रंथगत देशी ताल तीनवेळां आवृत्त केला तर तीन लघु म्हणजे १२ मात्रा भरतील एवढेंच. कोणी सांगतात की या तालांत टाळी एकच आहे म्हणून एकताल, जसें तीलताल व चारताल, (एक टाळी केव्हां तें पुढें पाहूं). पण तालवर्णनांत टाळ्या चार सांगतात, तें विसंगत होय. कोणी म्हणतात की हा 'आदि' म्हणजे प्रथम ताल आहे म्हणून एका नांव आहे, याला आधार नाही. आदितालाचें रत्नाकरांतील रूप पूर्वी सांगितलेंच.

दक्षिणेकडे 'आदि' नामक देशी ठेका आहे पण तो तसा पूर्वीच्या ग्रंथांत लिहिलेला नाही. कदाचित् एकताल हा चौतालाच्या जोडीचा, आणि चौताल प्रथम शिकवीत म्हणून 'एक', असें असेल. ('इकवय्या' अथवा 'एकवई' नांवाचा एक देशी ठेका आहे तें मात्र तीनतालाचें १६ मात्रांचेच रूप आहे)

॥ धी॑ । धी॑ । धागे॑ । किटतक॑) (तू॑ । ना । क । ता) (धा॑ । गे॑ । किटतक॑ । धी॑ । ना ॥
 × × × × +

किटतकऐवजी तिरकिट इत्यादि मतभेद सर्वच ठिकाणीं असतात. 'तू' ऽ नू' असा खुला बोल हल्लीं 'तू' असा बंद म्हणतात, पण वाजवितात खुलाच.

॥ धी॑ । धी॑ । धागे॑ । त्रक॑) (तू॑ । ना । क । ता) (धा॑ । गे॑ । त्रक॑ । धी॑ । ना ॥ 'तू' खुला बोल.
 × × × +

या दोन्ही ठेक्यांत फरक फक्त वेगाचा आहे; जलद तिरकिट म्हणजे त्रक. ३ न्या मात्रेच्या 'धागे' च्या धावर जोर आहे. ११ बी मात्रा टाळीचें स्थान आहे. द्रुतलयांत पुढील ठेके कामीं येतात.

॥ धी॑ ऽ । ऽ नू । धा॑ । गे॑) (तू॑ । ना । क । ता) (धा॑ । गे॑ । तिर॑ । किट॑ ॥. येथें 'तिर' वर जोर येत नाही.
 × × × × +

॥ धी॑ ऽ । ऽ नू । धी॑ । ना) (क । ता । धी॑ । धी॑) (ना । धी॑ । धी॑ । ना ॥. हा ठेका असा जातो कीं पांचव्या मात्रेच्या 'क' वर भार पडत नाही. याचेंच अधिक द्रुतरूप—

॥ धी॑ । ऽ । धी॑ । ना) (क । ता । धी॑ । ऽ) (ना । धी॑ । धी॑ । ना ॥
 × × × +

असें होतें. त्यांत कत्ता, ना, यांवर भार देणें अवघड होतें आणि धकारच मुख्य होतात. विशेष

जलद ठेका तर ॥ धी॑ ऽ । धी॑ ना) (क ता । धी॑) (ना धी॑ । धी॑ ना ॥
 × × × +

असा भासतो व तो तिखल्याचाच भास उत्पन्न करितो; जणूं काय

॥ धी॑ । धी॑ ना । क ता) (धी॑ । नाधी॑ । धी॑ ना ॥ असें वाटतें.
 × × +

॥ प॑ शु पत॑) (गि॑ रि॑ जा॑ ऽ) (ऽ पत॑ ऽ ॥ शं॑ ऽ कर॑) (अर॑ धां॑ ऽ) (ऽ गौ॑ ऽ ऽ ॥
 × × × × + × × × +

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ जन मा ऽ न स मे ऽ दि रा ऽ त ॥ विल सो ऽ रु चि रा ऽ प्र शा ऽ त ॥
× × × + × × +

ही प्रसिद्ध गीतें पहा. दोनदोन आवर्तने आहेत. (मात्रा सुद्धा दाखविल्या नाहीत कारण प्रत्येक खंडांत ४-४ मात्रा स्पष्टच दिसतात). मूळ 'ताला'च्या दृष्टिने यांत जे वर्णोच्चार भारयुक्त होणार ते १, ५, ९ व ११ या क्रमांकांचे हवेत, व ठेकाहि तसाच जावयास हवा. परंतु ही द्रुतगीतें आहेत, तीं तर शेवटीं लिहिलेल्या तालांगाने जातात; एकच आवर्तन भासतें.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ पशुपतगिरि । जा ऽ ऽ पत ऽ शो ऽ कर अर । धा ऽ ऽ गी ऽ ऽ ॥
× × × × × +

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ जनमा ऽ न स मे ऽ दि रा ऽ त ॥ विल सो ऽ रु चि रा ऽ प्र शा ऽ त ॥
× × × × × +

असा प्रकार होतो. 'पशुपत'च्या 'जा' व 'गी' वर, आणि 'जनमानस'च्या च्या आकारावर 'रा' व 'शां' वर जोर येतो म्हणून दादऱ्यापेक्षां वजन वेगळे भासतें एवढेंच.

आतां येथें द्रुतलयांत ६-६, ६-६ मात्रांचे भाग पडून ३-३, ३-३ मात्रांचा भास उत्पन्न होतो आणि हीं दादऱ्याचीं दोन आवर्तने वाटतात.

सर्वच द्रुतएकतालाचें असें होतें. (गडली गडली एण्डी डोलत सब नारी वगैरे प्रसिद्ध गीतें पहावीं).

तर मग एकतालाची जाति तिस्र कीं चतस ? 'चारचार' मात्रांचे खंड म्हणून चतस की 'तीन खंड' म्हणून तिस्र ? कां द्रुतलयांत वारा अथवा सहा मात्रांचा एकेक खंड होतो म्हणून तिस्र ?

या प्रश्नाचें उत्तर उपलब्ध नाही. वर उद्धेखिलेलीं दोन गीतें, त्याचप्रमाणें इतरहि शेंकडों गीतें, चुकीचीं आहेत असें कोणी दाखवूं शकत नाही.

परंतु हल्लींच्या 'क्लास' काल्यांना हा प्रश्न असा वाटतच नाही. ते मुळीं एकतालच

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ १ । २ ॥ ३ । ४ ॥ ५ । ६ ॥ ७ । ८ ॥ ९ । १० ॥ ११ । १२ ॥
× × × × × × +

सांगतात ! याला कारण ते असें सांगतात कीं २, ४, ६, ८, १०, १२ या मात्रांवर 'खाली' आहे. मग खालीची व्याख्या काय ? यतिस्थान म्हणजे काय ? हें विचारिलें तर तें त्यांना माहीत नसतें. वस्तुतः कोणत्याहि क्रमांकाच्या मात्रेवर आघात केला, आणि त्याच्यापुढें एक सोडून पुढच्या मात्रेवर आघात केला, तर मधल्या मात्रेवर आघात होणार नाही, केला तर वेढंग होईल. (हें पुढें आपण तालव्यवहारांत 'धा धा धा धा, धा' असे अनेक 'धा' पाहूं तेव्हां दिसेल).
ल.ता.वि. २१

म्हणून या मुद्यांत अर्थ नाही. पुन्हां, दोनदोन मात्रांचे खंड केल्यास तालस्वरूप काय ? कोणत्याहि सम-आवर्तनाची जातिपाति एकच होईल ! पण तें विशेष नाही असें म्हणण्याची अवस्था आली आहे. कारण हल्लींची अजस्र लय, पूर्वी सांगितलेच कीं हल्लीं द्रुत म्हणजे फारच द्रुत आणि विलंबित म्हणजे अतिशयच विलंबित लय ठेवितात व त्यामुळे तालस्वरूपच नष्ट होतें. हें एक-तालांतर विशेष जाणवतें. आलटून पालटून आघात अशा वारा आघातांची माळ म्हणजे एकताल, असें हल्लीं झालें असल्यामुळे कांहींहि वाजवितात. अतिविलंबित वारा मात्रा ठेविण्यासाठीं मध्ये वर्ण ठेवितात आणि त्यांची मोजणी करितात. या सर्व प्रकारांत दुसऱ्या माथेचा धकार कोठें कसा वाजला, तिसरीचा धागे कसा, हें तर कळत नाहीच, पण पहिल्या व तिसऱ्या खंडांत जे 'तिरकिट' आहे तेंहि समान राहत नाही, तिसऱ्या खंडाचें मासतें परंतु पहिल्यांत काय कोठें कसें वाजलें तें समजतच नाही. आणि 'तू ना क ता' बदल तर विचारावयासच नको !

हा 'हल्लींचा' ताल एकतालच नव्हे, हे फक्त आवाज आहेत, ठेका नव्हे. कमीतकमी ४८ समकाल आवाज दिसतात म्हणून वडीलधारे वादक 'अडतालीस मात्राओंका एकताला' अशी त्याची चेष्टा करितात.

हें सर्व कशासाठीं ? तर लय वाढवून वाढवून शेवटीं सहा मात्रांवर यावयाचें त्याची छाप पडावी म्हणून; आणि गायकाला आपले स्वर दीर्घकाल लावितां यावे म्हणून. विलंबित लयालाहि कांहीं मर्यादा आहे हें तत्त्वच कोणी मानीत नाही.

तेव्हां एकतालाच्या जातिबद्दल आपण तर्कपद्धतिशिवाय दुसरा आधार घेऊं शकत नाही. म्हणून असें मत होतें कीं एकताल हा देशीताल, निदान देशीप्रघातांस उपयुक्त असें चौतालस्वरूप आहे, आणि चौतालाचा ठेकाहि तिख वा चतस्र होतो. किंबहुना हे दोन 'पोट-ठेके' आहेत.

एकतालाचे आणि चारतालाचे ठेके यांची तुलना केल्यास दिसतें कीं व्यंजनं कमी असल्यास एकताल योग्य होतो, आणि त्यांत अंगभेद करून तिख अथवा चतस्र डौलाचें झुलणेंहि पैदा करितां येतें. याचें सर्वश्रुत साधें उदाहरण केवळ शेवटच्या दोन मात्रांत सुद्धां दिसतें.

१ ↓ ↓
। धीं । ना ॥ च्या ऐवजी । धीं ५ नाना ॥ । धीं ५ । धगेन धगेन ॥ इत्यादि अनेक

+

+,

+

प्रकार होतात. म्हणून १२ मात्रांच्या आवर्तनाचें गीत ख्याल् नांवाच्या अंगपद्धतिनें म्हणावयाचें तर एकतालच योग्य ठरतो, चौताल नव्हे.

आतां खंडजाति तालठेके पाहूं. पांच मात्रांचा ताल उपलब्ध नाहीच, दहा व पंधरा मात्रांचे ताल विचारांत घेऊं.

दहा मात्रांचे तालठेके

१. झपताल (झंपा).

प्राचीन काळीं वालां 'उदितोडु' म्हणत असें कांहीं अर्वाचीन पुस्तकांत लिहिलेले आढळते, पण तसा पुरावा मिळाला नाही. (कोणी 'उदितोडु' लिहितात), उडु म्हणजे पक्षी; पहांट झाली आहे, अथवा उदितोडु = तारे उगवले आहेत. (येथे उडु = नक्षत्र). नांव मोठे छान आहे, पण या दोन अर्थानुसार काळांत दहा तासांचा फरक पडतो, झंपा हें नांव पंचवीस-तीस वर्षांमागे ऐकूं येई, आतां फक्त झपतालच. हा मोठा छान ताल आहे, खंड दोन, अंशें द्रुत-द्रुतविराम (२ व ३ मात्रांची) मध्यभागीं यतिस्थान, खाली; म्हणून विषम मात्रां-अंगां-मध्ये समतोल आहे, आणि सम दाखविण्याच्या क्रियेमध्ये बहार उत्पन्न होते, 'झंप घेऊन' सम घेतां येते. (म्हणून झंपा कीं काय ?) प्रस्तार तिस्र, चतस्र व पंचमांशांनींहि केला तरी सुबक असा होतो, हा तालठेका हवा तसा वादवितां येतो व थोडक्यांतहि आवरतां येतो, कारण खंड-जातिमध्ये हाच मुख्य ताल आहे व त्याची मात्रासंख्या मध्यम आहे, म्हणून सर्व तन्हेच्या गीतांस हा ठीक पडतो. कित्येक 'ठैवणीतील चीजा' झपतालांत आहेत. झपतालांतील जलद व कमी चरणांच्या गीतांस 'सादरा' म्हणतात. नांव मोठे अन्वर्थक आहे; सादर केले, पण घोळ घातला नाही, आणि सादर करावयाचे म्हणून निवडक तेंच पुढें ठेविले, म्हणून 'सादरा'; अशी व्युत्पत्ति प्रस्तुत लेखक करूं पाहतो.

(१८) झपतालाचे प्रसिद्ध ठेके 'तीर्थ विडल' या उदाहरणामध्ये दाखविलेच. पुनरुक्ति नको.

२. शूलताल, सुलताल, सुलफाक्ता, सुरफाक्ता, सुरफाग.

शूलताल हें नांव जुनें आहे, 'सूड' प्रबंध, सूड ताल जे शार्ङ्गदेवकाळीं होते त्यावरूनहि सुलताल हें नांव, 'डलदोरभेदः' न्यायानें उ चा ल होऊन आलें असेल. कोणी 'सुरफाग' म्हणतात, फाग = फाल्गुन; पण तें कां कळत नाही. कोणी सुरफाक्ता तर कोणी सुलफाक्ता म्हणतात, तो अपभ्रंश असावा. 'फाक्' म्हणजे भाग, हा फार्सी शब्द आहे. तो तसाच येथे आलेल्या असावा असें मानिल्यास 'सुल' याला अर्थ नाही; तें 'उस्सुल्-ए-फाक्' असें असावें. 'उस्सुल्' म्हणजे तत्त्व, नियम, रूढि, रीति. 'उस्सुल्-ए-फाक्' चें सुलफाक् होऊन 'सुलफाक् ताल' (तालांगरीति) असें रूप करून त्याचा अपभ्रंश 'सुलफाक्ता' झाला काय नकळे. 'तालरीति' असें म्हणण्यांत अर्थ आहे, कारण या तालाचे खंड ४-२-४ असे आहेत, हा खंडजातिताल नसून सुद्धां माना दहा आहेत. पांचव्या मात्रेवर निश्चित आवातवर्ण असल्यामुळे खंडजाति होत नाही. या तालाच्या फार्सी नामरूपावरून ती अमीर खुसरोने काढिला असें सांगतात त्याला निश्चित आधार नाही, पण तसें मानिले तर खोडूनहि काढतां येत नाही.

॥ धा । तत् । विन । नक्) विन । नक्) किट । तक । गदि । गन ॥.

X

X

X

+

↓ ↓ ↓
॥ धा । धा । दि । ता ॥ (किट । धा) (किट । तक । गदि । गन ॥
× × × +

↓ ↓ ↓ ↓
॥ धा । धागे ॥ (धाधा) (तुना) (कत्ता ॥ - हा पखवाजावरील दुतलयाचा ठेका.
× × × +

↓ ↓ ↓ ↓
॥ धागे । दिता ॥ (कत्ता) (किटतक । गदिगन ॥ - हा पखवाजावरील दुत ठेका.
× × × +

शेवटच्या दोन ठेक्यांमध्ये पांचच मात्रा भासतात; दुतलयांमध्ये ४-२-४ या अंगांचा भास निमपटीचा, २-१-२ असा होतो; वस्तुतः हा दहाच मात्रांचा 'चित्र' मार्ग झाला; 'चित्रे द्विमात्रा कला कर्तव्या ।' (नाट्यशास्त्र), आतां थोडी कल्पना लढवू. या दोन ठेक्यांकडे जर पांच मात्रांचा ठेका या न्यायाने पाहिले व त्यांत खुले-बंद बोल आणि त्यांचा जोरभार कसा आहे ते लक्षांत घेतले, तर हे रूप

↓ ↓ ↓ ↓
॥ १ । २ ॥ (३) (४ । ५ ॥
× × × +

मात्रांवर भार आहे. एका मात्रेचा खंड हे पटण्यासारखे नाही, अर्थात् हा झपतालाचा अर्धा खंड झाला. म्हणजे दुत सूलाचीं दोन आवर्तने हुबेहुब मध्य झंप्याचे एक आवर्तन देतील.

↓ ↓ ↓ ↓
॥ धा । धागे ॥ (धाधा । तुना । कत्ता ॥
× +

↓ ↓ ↓ ↓
॥ धा । धागे ॥ (धाधा । तुना । कत्ता ॥
+

} आणि {

↓ ↓ ↓ ↓
॥ धी । ना ॥ (धी । धी । ना)
× ×

↓ ↓ ↓ ↓
(ती । ना) (धी । धी । ना ॥
° ×

यांत साम्य आहे.

म्हणून त्या दृष्टिने पाहतां सूल हाहि खंडजातितालाचाच ठेका होतो. तेव्हां असे वाटते कीं मुळांतील खंडजातितालाचे बोलांनुसार वेगवेगळे भाग कल्पिल्यामुळे, फाकूचा उस्सूल बदलल्यामुळे, अंगे वेगवेगळीं (४-२-४ अशीं, ५ ला तुकडा न पडणारीं) सांगितलीं गेलीं असू शकतील.

पंधरा मात्रांचे तालठेके

१. सवारी, सेना अथवा शिखर

'शिखर' हे नांव ११०० सालांतील आहे. 'सेना' हे नांव त्यावेळीं नव्हते ते १५०० च्या आसपास आले. अर्थात् ते 'ताल' होत, ठेके असे सांगितलेले नव्हते. सवारी हे नांव आधुनिक दिसतेंच. हाहि ठेका अमीर खुस्रौचा म्हणून सांगितले जाते. हा जर खंडजातिताल असला तर त्याचे खंड ५-५-५ मात्रांचे हवे, मग प्रत्येक खंडामधील अंगे ठेक्यानुसार कशीहि असोत; दोन मुख्य यतिस्थाने (टाळ्या व शेवटी (म्हणजेच प्रथम) सम (मुख्य टाळी) हवी. पण ३-४-४-४ हेच रूप मानितात.

२. जगझंपा.

‘जग’ की ‘गज’, आणि जगझंपा अथवा गजझंपा म्हणजे काय, हे कळत नाही, प्रस्तुत लेखकाला तरी १५ मात्रांची सवारी व हा ठेका (व ताल) हे वेगळे कां व कसे याचे आकलन होत नाही, ठेका मात्रा चांगला वाजतो, लोकप्रियहि आहे.

॥ धीं । त्रक । धीं । ना) (धा । गे । तू । ना) (त्रक । धीं । धीं । ना) (धीं । धीं । ना ॥
 × × × × +
 द्रुत अथवा मध्य.

मिश्रजाति (७ मात्रांच्या जातिचे) तालठेके

७ मात्रांचे ठेके

१ रूपक.

रूपक हे नांव जुने आहे परंतु रत्नाकरांतील रूपक तो हा नव्हे. ७ मात्रांची विभागणी कोणी ३-४ मात्रांच्या खंडांत करितात तर ४-३ मात्रांच्या, आतां यापैकी कोणतीहि विभागणी मानिली तर द्रुतविराम-लघु अथवा लघु-द्रुतविराम ही तिख-चतस्र मिश्रणाची ओळ झाली; त्या अर्थानें मिश्र (संमिश्र) खरी; परंतु ७ मात्रांची सलग गति भासणारी ती मिश्रजाति अशी जाति-उपजाति व्यवस्थित चालू ठेवावयाची तर हा ठेका व ताल खंडहीन आणि त्या दृष्टिनें अपूर्ण म्हणावा लागेल; १४ मात्रांच्या २ खंडांच्या तालाचे हे देशी खंडरूप आहे असें मानावें लागेल, मूळचा धमार काढून रूपक केला असें कोणी सांगतातच.

‘रूपकांत समेवर खाली आहे’ हा एक अपवाद होय, अथवा ‘इस तालमें समपर खाली है, यह ताज्जुकी बात है’ अशी विधानें आहेत व त्यांचा गाजावाजाहि खूप झालेला आहे, परंतु विचाराअंती लेखकाला यांत अपवादात्मक असें काहीं वाटत नाही, मग ‘ताज्जु’ आश्चर्य-तर दूरच, एकतर, समस्थानीं टाळी वाजविणें-न वाजविणें हा हस्तक्रियाकलेचा भेद आहे व तो परंपरागत, सांप्रदायिक आहे; स्वरांगांमध्ये तर तो वर्णोच्चारसंबंधितच आहे. दुसरे, कित्येक खुल्या व भारी बोलांवर जरब नसते व उलट बंद व खाली बोलांवर असते असे ठिकठिकाणीं आपणांस आढळून आले आहे. परिभागेनुसार, बोल खुला व बंद असा होऊ शकतो व त्यावर भार देतां-न देतां येतो. तिसरे, आतांपर्यंत पाहिलेल्या कांहीं थोड्या ठेक्यांमध्येहि कित्येक ठेके असे आहेत की ज्यांच्या समेवर बंद बोल, खाली बोल आहे व जरबहि नाही, जरब पुढे आहे; हे ठेके बहुतेक ‘देशी’ नांवाचेच दिसतात; उदाहरणार्थ कच्वाली, खम्सा, चंग, जत, मुल्तानी (पंजाबी) ठेका, इत्यादि. पुन्हां, आपणांस कित्येकदां असें दिसेल की, अनेक गीतें समेवर सुरू होत नाहीत, ग्रह विषम असतो; म्हणजे गीतदृष्ट्या जें समस्थान, म्हणजे गीताच्या आवर्तनांची सुरुवात किंवा शेवट, त्यावर जरब वा आघातोच्चार नसतो. तात्पर्य, समेवर टाळीच असली पाहिजे असा, किंवा समेवर आघातवर्णच असला पाहिजे असाहि, नियम नाही व तसा नियम असण्याला तात्त्विक कारणहि नाही. ‘पार करो अरज सुनो,’ ‘आद दाता अंत दयावन्त,’ ‘तू करता’

+

+

+

(किंवा भीमसेन यांच्या मतानें ' हो करतार '), ' येरी, आली, पियाबिन, ' रसिया हो ना जावो '

+ + +

या गीतांत तरी समेवर जोर कोठें आहे ? आणि त्याबद्दल कोठें ' अपवाद ' अथवा ' ताळुवू ' मानिला आहे ? ४-३ वालें मत : ॥ धिं । ऽ । धा । गे । तिं । ऽ । चक ॥ असें भातखंडे पद्धतिमध्यें

सांपडतें. पण ॥ त । किट । धि । ट । धा । ऽ ॥; ॥ ता । किट । तक । धिन । नक । धीन । नक ॥;
○ × × + ○ × × +

॥ ता । तीं । नक । धीं । नक । धीं । नक ॥; ॥ ता । तीं । ना । धीं । ना । धीं । ना ॥
○ × × + ○ × × +

इत्यादि रूपकाचे ठेके अधिक प्रसिद्ध आहेत. समेवर धा किंवा ' ताली ' नाहीं असें म्हणणारे लोक सुद्धां रूपकाच्या साथ-परणामध्यें समेवर ' धा ' घेतातच ! उदाहरणार्थ—

॥ धिरि । किट । धागे । तिट । कत । गदि । गन ॥ ही एक साथ,
× १ ३ २ × ४ ५ ६ × ७ +

॥ किटतक । गदिगन । धा ऽ किट । तकगदि । गनधा ऽ । किटतक । गदिगन ॥ धा ऽ
× १ २ ३ ४ × ५ ६ × ७ +

हा एक मोहरा; ' किटतकगदिगन धा ऽ ' हा अडीच मात्रांचा तुकडा तीनदां बेदम येऊन अथवा ' किटतकगदिगनधा ' हा सवादोन मात्रांचा तुकडा पावमात्रेचा दम घेऊन, आवर्तनानंतर एका समेवर ' धा ' च वाजतो, खाली बोल नव्हे,

रूपक, ' ठेका ' असा लोकप्रिय नव्हे. परंतु त्यांतील गीतें मोहक आहेत, म्हणून हें ' देशी ' रूप असावें या तर्काला पुष्टि येते. पाटाक्षरें कमी आहेत, परंतु हा ताल द्रुतल्यांत वेगळ्याच डौलानें जातो; म्हणून विलंबित किंवा मध्यलय ठेवितात. अशा लयांत रूपकाचा डौल सांभाळून स्वरांगप्रस्तार करणें फार चातुर्याचें काम आहे. ' सुरसंगत रागविद्या ' (किंवा ' मम सुखाची ठेव, देवा ') यांचे अंतरे परंपरागत कसे आहेत व कामचलावू गायकगायिका कसे म्हणतात, यांतील फरक पहावा. ' चंद्रिका ही जणों ऽ ऽ ' याचा उल्लेख पूर्वी केलाच; त्यामध्यें सांगितल्या-प्रमाणें ओढून ताणून वाटेल तो ताल करितां येईल, पण तें लयांगदृष्टि नसल्याचें म्हणजे वेलय-पणाचें लक्षण आहे.

तीव्रा, तेवरा, त्रिपुट अथवा त्रिवट.

त्रिपुटताल हाहि ११०० सालापासून आहे, पण प्रचलित त्रिपुट-त्रिवट तो तो नव्हे. रूपकाच्या ठेक्यांत व या ठेक्यांत फरक एवढाच कीं, या ठेक्यांत समेवर ' ताली ' आणि भरा बोल आहे; समेवर जरब आहे. या तालांत शुष्काक्षररचना बरीच असावी, कारण ' ध्रुपदधमार ' प्रमाणेंच ' त्रिवटतराना ' हा शब्द परवांपर्यंत लोकश्रुत होता, तराना हें एका फासी गीतरचनेचें छन्दाचें-नांव असलें तरी आपल्याकडे तराना हें नांव शुष्काक्षरगीतांस लावितात.

\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 ॥ धा । दि । ता) (तिट । कत । गदि । गन ॥, ॥ धा । त्रक । धी)
 × × × + ×
 \downarrow \downarrow
 (धागे । त्रक । धी । ना ॥ इत्यादि:
 × × +

३. पष्ठो किंवा गझलाचा ठेका.

हाहि ताल अमीर खुस्रौचा म्हणतात. 'पष्ठो' हे नांव कोटून आले याची चौकशी करितां कांहीं पठानांकडून कळले की त्यांच्यामध्ये 'अथन्' नामक एक तल्वार घेऊन करिण्याचे जमात-नृत्य आहे; आणि त्याचा ठेका हुबेहुब हाच आहे असें त्यांस तो म्हणून दाखविल्यावर त्यांनीं ताचडतोब सांगितले. मात्र त्यांचा लय द्रुत-अतिद्रुत असा वाढत जातो, आणि हा ठेका मात्र समायतीनें विलंबित लयांत डग्या घुमवून त्यांत गमक दाखवून वाजवावयाचा असतो. याला गझल्चा ठेका कां म्हणतात ते समजत नाहीं, यामध्ये कित्येक सुंदर गझले आहेत हे खरे, पण तीं फक्त फायलातुन् फायलातुन् फायलातुन्' या एकाच कायद्यांत आहेत व असणार, परंतु गझलचे असे कायदे अनेक आहेत. (त्यांपैकी कित्येक पदवर्धनकृत 'गझलांजलि' च्या प्रस्तावनेंत मिळतील).

\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 ॥ तीं । ऽ । तक) (धीं । ऽ । धा । धा ॥, 'ऽ' या दुसऱ्या व पांचव्या मात्रेवर हुंकार.
 × × ×

तीन आवर्तनांत एक कायदा पुरा होतो. उदाहरणार्थ 'गम् नही उसका, जो शोहरत हो गयी, हो गयी अब तो मुहब्बत हो गयी.'

\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 ॥ तीं । ऽ । तक) (धीं । ऽ । धा । धा ॥ तीं । ऽ । तक) (धीं । ऽ । धा । धा ।
 × × + × ×
 + तीं । ऽ । तक) (धीं । ऽ । धा । धा ॥
 + × × +
 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 ॥ ग । ऽ । म्म) (ही । ऽ । उ । स ॥ का । ऽ । जो) (नो । ह । र । त ।
 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 । हो । ऽ । ग) (यी । ऽ । ऽ । ऽ ॥
 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 ॥ हो । ऽ । ग) (यी । ऽ । अ । व ॥ तो । ऽ । मु । ह । ऽ । व्व । त ।
 \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow
 । हो । ऽ । ग) (यी । ऽ । ऽ । ऽ ॥

या प्रकारचा जो वाज, तो गझल्चा विशिष्ट असा वाज आहे. त्यांत स्पष्ट उच्चार, छोटे हुंकार-पुकार, किंचित् आंदोलनें, छोट्या मीड-मुख्या, यांना व त्या त्या क्रिया कोठें किती प्रमाणांत करावयाच्या याला अत्यंत महत्त्व आहे. ज्यांना हे साधत नाहीं ते अशा गीतांत एक मात्रा श्वास शेवटीं घेऊन आठ मात्रांचे ठेके ठेवितात, परंतु त्यामध्ये 'ओढाताणी' चा बेलयपणा होत

नाहीं. 'ठेविलें दारीं न जो पाऊल तूझ्या, मंजुले', 'हाय देवा, काय दावा साविला-वाण बर्मा पांखराच्या लागला', 'या इलाही, मिट न जाये ददेंदिल्ल, मिटनेवालोंको मिटायो ददेंदिल्ल', वगैरे गीतें पहावीं.

चौदा मात्रांचे ताल

१. धमारचा ठेका

हा फार जुना ताल आहे, पण त्याच्या नांवावरून कांहीं तर्क होत नाही. हा ताल प्रगत समजतात, ध्रुपदाइतकेंच त्यालाहि महत्त्व आहे. 'ध्रुपदधमार' असा शब्द प्रचलित आहे त्याचा अर्थ एवढाच कीं ध्रुपदाच्या आणि धमाराच्या ठेक्यांत म्हटलेलीं विशिष्ट लयांगांचीं गीतें; 'धमार तालांत म्हटलेलीं ध्रुपद नांवाचीं गीतें' नव्हे ! द्वंद्व. तत्पुरुष-द्विगु नव्हे; ध्रुपद आणि धमार असा समास; ध्रुपदाचा-ध्रुपदांतील धमार असा नव्हे ! होरी नामक छंदप्रकारांत फारगुनांतील होली-रंगांची (होलिकोत्सवयोग्य) व त्यानुसारच्या मनोभावांचीं गीतें शेंकडों आहेत, व त्यांपैकीं कित्येक या धमार ठेक्याचीं आहेत म्हणून त्या गीतांनाहि धमारहोरी म्हणतात. इतर होण्या दीपचंदी, टप्पा, वगैरे ठेक्यांत आहेत त्यांनाहि 'चंचलहोरी,' 'टप्पाहोरी' अशीं नांवें आहेत. याचा अर्थ त्या त्या ठेक्यांचीं विशिष्ट अंगेंवजनें त्या त्या गीतांत सांभाळावयाचींच. म्हणून अशा सर्व प्रकारांस 'पक्की होरी' असें नांव आहे. ज्या गीतांत फारगुनाची 'रंगत' आहे परंतु धमार-दीपचंदी-टप्पा हे ठेके नाहीत अथवा ज्यांत ताना वगैरे प्रकार आहेत, ती 'कच्ची होरी.' कोणी समजतात कीं धमारहोरी हीच केवळ पक्की होरी, तें खरें नव्हे. अशीच ध्रुपदहोरी.

धमारचा 'ठेका' असा फारसा आकर्षक नाही; परंतु त्याचे अंगभेद व प्रस्तार फारच मोहक आहेत व त्यांचा विस्तारहि खूपच आहे. तबलावादकांनीं मात्र आपल्या वाद्याच्या गुणांनुसार धमार न वादवितां दीपचंदी व झूमरा या झुलत्या, चंचल डौलाच्या ठेक्यांवरच लक्ष केंद्रित केलें आहे. (आडाचौताल हा चौदा मात्रांचा तालहि त्यांचा 'चढलेला' असतो, पण तो चंचल नाही व त्यांत होण्याहि कमी आहेत).

'होरी खेले मोसे, नंदलाला,' हें हिरावाईचें आवडतें गीत अत्यंत हृद्य व मोहक आहे, व ती होरीच आहे, परंतु तिला कच्ची होरी मानितात. 'केसरिया अंगवा रंग डारो, डारो नंदके लाल,' 'कौन तन्हेसे तुम खेलत (अथवा फेंकत) होरी,' या कच्च्या होण्या आहेत. 'खेलत नंदकुमार' ही मूळ दीपचंदीची चंचलहोरी आहे, परंतु ती आपल्याकडे कच्ची म्हणतात. बनारस-लखनऊकडे ती पक्की आहे. 'जमुनाके तीर होरी रचायो कान्हा' ही मूळची धमारहोरी, पक्की; परंतु नाटकाच्या सोयीसाठी 'अवतार जीव घेत असे' हें गीत कच्च्या प्रकारांत आणिलें गेलें व तेव्हांपासून ही होरी कच्चीच म्हणतात.

असा फरक करण्यांत कांहींहि विघडले नाही व कोणताहि अनर्थ नाही. शब्द, अर्थ, स्वर-स्वरालंकार, उच्चारणांचा डौल हें सर्व ध्यानांत घेऊन तो तो तालठेका खुशाल घ्यावा. केवळ 'रंग' आहे म्हणून होरी, म्हणून धमार-दीपचंदी-टप्पा हेच हवे, हा हडाग्रह होईल. परंतु एकदां प्रकार निवडला कीं त्याचें वजन, डौल हें संभाळूनच गीत हवें, कारण ध्रुपद-ख्याल-

‘धिस्या’ देऊनच निर्माण होऊं शकतात. हल्लीं डग्ग्याकडेच लक्षच फारसैं नसतें म्हणून ते डौल त्या भारदस्त वजनाचे ऐकुंच येत नाहीसे झाले आहेत. थोडी अतिशयोक्ति पत्करून असैं म्हणावेंसैं वाटतें कीं हल्लीं महाराष्ट्रांत टप्पा-अध्वा-तिलवाडा-पंजाबी-दीपचंदी-एकताल (मध्य किंवा विलंबित) वगैरे ठेके राहिलेच नाहीत ! तालठेक्यांतहि स्वरांग असतें ही जाणीव नाही. हे पुन्हां पुन्हां लिहिणें ठीक नव्हे, पण जीव तुटतो.

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \downarrow & \downarrow & & \downarrow & & \uparrow & & & & & & & & & & \\ \parallel & धा & | & तीं & | & ऽ & (& धा & | & गे & | & तीं & | & ऽ & (& ता & | & ति & | & ऽ & (& ता & | & के & | & धीं & | & ऽ & \parallel \\ \times & & & & & & \times & & & & & & & & & \times & & & & & & \times & & & & & & + \end{array}$$

यांतील १, २, ४, ११ या मात्रांवरील भार व जोर अगदीं जरवेचा असतो, व १३ व्या मात्रेचा ‘धीं’ तर फारच महत्त्वाचा आहे. ३, ७, १० व १४ मात्रांवर आंदोलन गमक आहे, तें लिहून दाखविणें शक्य नाही. १ व्या मात्रेच्या धा पेशां २ रीचा तीं, तबल्यावर थाप देऊन खणखणावयाचा, व तसेंच ६ व्या, ९ व्या मात्रांवर करून १३ वीचा धीं अगदीं हुंकारयुक्त वाजवावयाचा, १४ वी वर गमक दाखवून १ लीचा धा त्यापेशां जरा नरम ठेवावयाचा; ३, ७, १०, १४ या मात्रांवरील आंस (अनुरणन) दीर्घ करावयाची व ती विरते न विरते तों पुढील बोल घ्यावयाचा परंतु विरे इतकें थांबावयाचें, हीं सर्व पथ्यें दीपचंदीत पाळिलीं तर एक अप्रतिम रूप होतें. शंकरभैरव्या, राजण्णा, गामनखां, यांनीं हा ठेका महाराष्ट्रांत सर्वत्र लोकप्रिय केलेला होता. त्याला विलंबिताशिवाय इतर लयांचें कुपथ्य आहे. ‘भालीं चंद्र असे धरिला’ या लोकप्रिय गीताचा ठेका हाच आहे व तसेंच तें म्हटलें जाई. ती तन्हा आतां गेली. गेली याचें दुःख नाही, परंतु ‘भालीं ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ चें ऽ ऽ ऽ ऽ से ऽ ऽ ऽ ऽ त्रि ला ऽ ऽ हा हा ऽ’ हा दीपचंदी नव्हे व कांहींच नव्हे; केवळ १४ मात्रांनंतर सम आणिली आहे व गळ्याची उपजत देणगी प्रदर्शित केली आहे. या चौदा मात्रा आशा भोंसले, दीनानाथ यांनीं कशा भरिल्या आहेत व त्यांची नक्कल म्हणून हल्लीं काय म्हणतात तें पहावें.

३. चाचर

चंचल या नांवावरून ‘चाचर’ झालें असैं ठेक्यावरून वाटत नाही. द्रुत दीपचंदी हींच चाचर असैं मानितात, पण द्रुतल्यामुळें दीपचंदीचीं सर्व पथ्यें पाळिणें अशक्य होतें, डौल अध्याच्या जातीचा वाटतो. त्रिवट आणि अर्धा चाचर यांतील फरक मात्र अगदीं स्पष्ट आहे. चाचरला झुलाव आहे.

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} & & & & & & & & & \downarrow & & & & & & & & & & & & & & & & & \\ \parallel & धीं & | & न & | & क & | & धा & | & गे & | & त्र & | & क & (& ति & | & न & | & क & | & ता & | & के & | & त्र & | & क & \parallel \end{array}$$

४. झूमरा.

हाहि ताल अमीर खुस्रौच्या नांवावर खपवितात, झूमणें म्हणजे हालणें, डोलणें, रंगणें. दीपचंदीबद्दल लिहिलें तें सर्व झूमन्यास लागूं आहे, पण झूमरा हा द्रुतल्यांत अधिक झूमतो. विलंबितांतहि दीपचंदी व झूमरा यांचा डौल अगदीं भिन्न आहे. झूमन्यामध्यें अनेक ख्याल

बांधिलेले आहेत; पण लेखकाचा पुष्कळ दाखल्यांवर आधारित असा तर्कयुक्त अंदाज आहे की ख्याल हे मूलतः कांहीं विशिष्ट उच्चारण-छंदभेद-प्रकारांवरून आलेले वजन, आणि त्या वजनास शोभेल अशी जी लयतालबद्ध परंतु स्वरांच्या (अक्षरस्वरांच्या) अंगांनी विलासविस्तार करण्यास उपयुक्त अशी गीतगानपद्धति ते सर्व ख्याल; व तशा पद्धतीस योग्य ठेके; अर्थात् प्रत्येक ठेक्याच्या अनुरोधाने त्यांतील ख्यालगीत रचिलेले असले पाहिजे, तरच त्या त्या ठेक्यांचे प्रयोजन. तसें आज होत नाही हा प्रतिवाद लेखकास पटणार नाही. श्रूमन्यांतील ख्याल श्रूमन्याचाच अंगांनी मोडला पाहिजे.

॥ धीं । धा । किटतक) (धीं । धीं । धागे । किटतक) (तीं । ता । किटतक)
 × × ×
 (धीं । धीं । धागे । किटतक ॥.
 × +

॥ धीं । धागे । तिरकिट) (धीं धीं । धागे । तिरकिट) तीं । ताके । तिरकिट)
 × × ×
 (तीं । तीं । ताके । तिरकिट ॥.
 × +

पण डौलदार श्रमरा दीडमात्रेच्या तोडीनेच मोडतो-श्रमतो —

॥ धीं । ऽ धा । किटतक) (धीं । धीं । धागे । किटतक) (तीं । ऽ ता । किटतक)
 × × ×
 (धीं । धीं । धागे । किटतक ॥.
 × +

द्रुतलयांत ॥ धीं । ऽ धा । त्रक) (धीं । धीं । धागे । त्रक) (तीं । ऽ ता । त्रक)
 × × ×
 (तीं । तीं । धागे । त्रक ॥.
 × +

या लयांत २-३ व ९-१० या मात्रांचा परिणाम अजब होतो, व त्याला तोल देण्याचें काम ६-७ व १३-१४ या समभाग अंगांच्या मात्रा करितात.

४. आडाचौताल

चौतालाच्या मात्रा १२, तर या ठेक्याच्या १४, म्हणून याला 'आडा' नांव आले असेल, परंतु ग्रंथोक्त नांवावरून हिशेब करितां हाहि एक त्या जुन्या काळांतील देशी ताल होतो; म्हणून हा 'आच-चौताल' हि असेल. पण हे रूप आकर्षक नाही. त्यांत ध्रुपदे बरीच आहेत, ख्याल थोडे आहेत. 'जा, जारे पथिकवा' हा गुजरी तोडी रागिणीमधील सुप्रसिद्ध ख्याल मुळांत आडाचारताल ठेक्यांतच बांधिलेला आहे.

॥ धा । कि । ट । धा । दि । ता) (दीं । दीं । धा । धा) (किट । तक । गदि । गन ॥.
 × × × × × × × +

॥ धा । त्रक । धा । गो । तु । ना) (क । ता । धी । धी) (ना । धी । धी । ना ॥
 X X ° X X ° +

॥ धा । त्रक । धा । धा । तु । ना) (तत् । ति । नक । धी) (धि । धागे नधा । त्रक ॥
 X X ° X X +

॥ धी । त्रक । धी । ना । तु । ना) (कत् । ता । त्रक । धी) (ना । धी । धी । ना ॥
 X X ° X X +

६-४-४. पैकी पहिल्या खंडांत २-४ अर्शा अंगे. (२-४-४-४).

५. ब्रह्मताल (भुवन अथवा मनु) ताल.

भुवने १४, मनु १४, ठेक्याच्या मात्राहि १४. परंतु ठेक्यांत कांहीं विशेष नाही. अशा ठेक्यांचे केवळ प्रस्तारच रंजक होतात, म्हणून हा फक्त तालवादनांतच राहिला आहे. अथवा त्यासाठीच तो तयारहि झाला असेल. ५-४-५ किंवा २-३-४-५.

॥ धा । तत् । धेत् । धी । नक) (धेत् । धेत् । धी । नक) (धागे । तिट । कत । गदि । गन ॥
 X X X X X +

६. फरोदस्त.

हाहि 'अमीर खुतौचा' म्हणतात. फरोदस्त म्हणजे बांधून टाकिलेला. ४-६-६ किंवा ४-४-२-४. हेहि एक गणिती रूपच.

॥ धी । धी । धागे । त्रक) (तु । ना । क । ता) (धी । धा । त्रक । धी । धा । त्रक ॥
 X ° X X X X +

अकरा व तेरा मात्रांचे ताल

जे भुवनताल व फरोदस्त यांबद्दल लिहिले तेंच या तालांबद्दल लागू पडतें. हे ताल-विलासाचे ठेके, एकजिनसी रूप आहे एवढाच गुण..

अकरा मात्रा.

१) रुद्रताल : ॥ धा । धी । नक । धी । नक । धी) (धागे । तिट । कत । गदि । गन ॥
 X X X ° +

२) हनुमानताल : ॥ धा । तत् । धेत् । धेत् । धी । नक) (धागे । तिट । कत । गदि । गन ॥
 X X X X +

दोहोंत फक्त पहिल्या खंडाच्या वजनांत फरक आहे.

तेरा मात्रा.

१) विश्वताल. 'विश्वे' नांवाच्या तेरा देवता मानितात. (मराठीतील 'अठराविश्वे' कसे तें माहीत नाही), या तालांत एकच झुपद माहीत आहे त्याचा प्रथम चरण तालांग कळण्यासाठी लिहिला आहे, पण त्यांतहि विशेष कांहीं नाही.

॥ धा । धा । धी । नक । धीन् । गीन् । नक) (धीन् । धागे । तिट । क्त । गदि । गन ॥
 × × × × × × × × × ×

॥ स । क । ल । व । ट । व । ट) (वा । ऽ । स । क । र । त ॥
 × × × × × × × × × ×

२) दोबहार. हाहि म्हणे अमीर खुसौचा.

॥ धादि । धाकिट । किटतक) (धुं धुं । गदिगन । ताधेत् । कत्ता । धिता । तिटकत । गदिगन ।
 × × × × × × × × × ×

॥ धाती । धाधा । दिता ॥
 ×

अशा प्रकारे आपण सोळा मात्रापर्यंतच्या तालावर्तनांचे ठेके नजरंखालून घातले. 'एकेक झाड तमासलें म्हणजे रान कसें तें कळलें, असें होत नाही' अशा अर्थाची एक इंग्रजी म्हण आहे. तेव्हां या सर्वांतून आपल्या हातीं काय लागलें तें सूत्ररूपानें लिहूं, त्यामागचे विचार वर प्रसंगोपात्त येऊन गेले आहेत.

१) सोळा मात्रांपेक्षां अधिक दीर्घ, अथवा चार मात्रांहून कमी लांबीचे, ठेक्यांचे आवर्तन रंजक होत नाही.

२) फारतर आठ मात्रांपर्यंतचे तालठेके अधिक लोकाभिमुख आहेत.

३) विषममात्रिक तालठेक्यांहून सममात्रिक तालठेके अधिक लोकाभिमुख आहेत.

४) ज्या तालांत दोन जवळजवळ समान खंड आहेत ते प्रमाणबद्ध दिसतातच. ज्यांत खंडांची लांबी अगदींच वेगळी आहे ते 'रचिलेले' वाटतात.

५) जो सममात्रिक तालठेका द्रुतलयांत अर्धा भासला तरी गतिजाति-बजन यांत फरक जाणवत नाही, तो एकजिनसी नव्हे तर छोट्या ठेक्यांचेच दीर्घ केलेले स्वरूप आहे असें मानावे.

६) ज्या ठेक्यांचे रूप साकल्याने एकजिनसी दिसतें तोच प्रचारांत येतो.

७) 'ताल' एकच असून 'ठेके' निश्चितच वेगवेगळ्या वजनांचे, अशीं अनेक उदाहरणे आहेत व बहुधा त्या प्रत्येक रूपाला लोकप्रियता आहे.

८) हा वेगवेगळेपणा, खालीभरें-खुलेबंद बोल, जोरभार, पाटाधरांची मोडणी यांमुळे तर आहेच, परंतु शिवाय तालवाद्यांतील स्वरांगदर्शनानेही अनेक उदाहरणांत आलेल्या दिसता. तीं स्वरांगदर्शने त्या त्या ठेक्यांत अत्यावश्यक आहेत.

९) प्रघातान्वये असें दिसतें कीं, भन्या खुल्या बोलावर जोर नाही व उलट खाली बंद बोलावर आहे अशीं कित्येक उदाहरणे आहेत. 'टाळी' अमुक ठिकाणी तर तेथें जोरच हवा, व 'खाली' (निःशब्द हस्तकला) अमुक ठिकाणी तर तेथें बंदच बोल हवा, हें सुद्धा 'नियम' असें नाही.

१०) कित्येक ठेक्यांमध्ये स्पष्ट 'खाली' नाही, 'टाळ्या'च आहेत. पखवाजांत हे अधिक दिसते. कित्येकदां जेथे टाळी नाही तेथे खाली समजावी एवढाच तोडगा केलेला दिसतो.

११) ज्या तालाला लोकप्रियता आहे त्यांत व्यवस्थित व भरपूर गीतरचना आहे, आणि ज्या छंदप्रकारांवर लोकांचे मन जडले त्यानुसार तालठेकेही रचिले आहेत, असा परस्पर संबंध दिसतो. म्हणजे ताल, तालठेका व 'नपी तुली वंदीध' हे परस्परावलंबी आहेत.

१२) भाषेभाषेच्या उच्चारसरणीनुसार त्या त्या भाषेतील छंदप्रकार, त्या छंदप्रकारांनुसार नाना ठेके, आणि ठेक्यांनुसार पुन्हा उलट गीतरचनाही, असा जो प्रक्रियेचा अंदाज आपण केला त्याला पुष्टिदायक असा बराच पुरावा आहे आणि त्याला बाधक अशीं उदाहरणे नाहीत.

१३) या गृहीततत्त्वाचा अवलंब केल्यामुळे आपणांस जी एक शोधदृष्टि मिळाली तिचा अवलंब करून आपणांस अनेक प्रश्नांची सोडवणूक सत्कर्तयुक्त करिता आली. ध्रुपद, ख्याल, टप्पा, डुमरी, होरी, (कजरी-चैती-बैसाखी-सावन-विरहन-दूल्हा इत्यादि), गायनप्रकार हे खरोखर काय आहेत, त्यांचे उत्पत्तिकारण काय, त्यांमध्ये भेदभाव किती व कोणते, ते भेदभाव कसे ओळखावे, त्यांपैकी कोणते प्रकार एकमेकांच्या जवळचे असल्यामुळे मिश्रित होऊ शकतात व कोणाकोणाचीं मिश्रणे रंजक होत नाहीत, कोणताही वर्ताव परंपरेस धरून आहे किंवा कसे, बेलय आहे की लयांगाधारित आहे, याचे तारतम्य कसे करावे, हे महत्त्वाचे प्रश्न आपण अशा प्रकारे सोडवू शकलो की आतां प्रचलित मारुळे, निराधार 'इतिहास,' भाकड दंतकथा, संदिग्ध मते किंवा संदेहजनक विधाने यांपासून आपण अलिप्त राहू शकतो.

'ठेका' या मूळ वस्तुचे प्रस्तारविस्ताररूप कसे होतें तें आतां पाहिलें पाहिजे.

१५. प्रचलित तालव्यवहार

‘ठेका’ हे एक एकजिनसी असं, अंगखंडजातिगति यांनी निश्चित केलेले, वेगवेगळ्या वर्णाक्षरांनी सजवून विशिष्ट ढोल-वजन दिलेले असं, नादमय तालावर्तन; हे आपण जाणून घेतले. आतां हा ठेका हीच एक वस्तु झाली. तिची पुनरावृत्ति किती वेळ करणार ! त्यांत वैचित्र्य-वैविध्य असले तरच तें रंजक आवर्तन होईल. आतां हे खरें, कीं ठेका केवळ कालनियमनासाठींच वापरिला व गायनवादानांत तालांगेंहि भरपूर वैचित्र्य-वैविध्याचीं केलीं, तर चालेल; पण तेथें तालठेक्याचें अंगप्रस्तार हेच गीतरूप धारण करितात, तालांग हे स्वरांगाच्या जोडीनें जातें असं नव्हे तर प्रत्यक्ष स्वरांगच बनतें. भजनांत व कांहीं-अलादियाखांसारख्या गायकांच्या-बाजांत तें विशेष दिसतें, त्यांचें स्वरांग हे एका दृष्टिनें तालांगच असतें. त्या त्या गीतवर्तावाची तालांगें जर जोडीनें बाजविलीं तर हें एकजीवत्व सहज उमगेल. (अशा प्रकारच्या साथीला ‘लिपटना’ म्हणजे गायकवादकाला तैतोतंत चिकटून तालवाद्य बाजविणें म्हणतात. सतारवादानांत हें नेहमीं ऐकूं येतें). पण अशा कोणत्याहि प्रकारें तालांगभेदप्रस्तार करावयाचा तर त्याला कांहीं भूमिका हवी, कांहीं नियमबद्धता हवी.

तेव्हां त्यांत परिभाषेचाहि विचार आलाच. म्हणून परिभाषा पाहूं. कित्येक ठिकाणीं चालूं परिभाषा केवळ अंदाजानें केलेली आढळते, त्या ठिकाणीं आपणांस विचारनिश्चिती करावी लागेल. आणि बहुतेक त्यामध्येंच आपणांस प्रचलित तालव्यवहाराचें स्थूलदर्शन होईल. या पुस्तकाच्या भूमिकेंत तेवढें पुरेसें आहे. इल्लींची परिभाषा व्यवहारानें आलेली आहे व ती हिंदी-उर्दूमधील आहे. प्राचीन ग्रंथ या विषयांत कामीं येत नाहींत म्हणून जुन्या संस्कृत ‘तुल्य’ शब्दांचा शोध घेण्यांत विशेष मतलब नाहीं, म्हणून आपल्यापुरती जी क्रियानुगामी हिंदी-उर्दू परिभाषा उपलब्ध आहे तीच केवळ पाहूं.

ताल व ठेका यांमधील विवेक आपण केलाच. आवर्तन, सम व खाली, जोर व भार, खुला बोल व बंद बोल, -भरा व खाली बोल, हेहि आपण पाहिले. आवर्तनांत जेथें खंड पडतो व खुला बोल असतो तेथें ‘ठेका’ आहे असें म्हणतात. हे ‘तालस्थान’ म्हणजे टाळीची जागा असते.

ठेक्याला समानार्थ उर्दू शब्द तो कायदा; कायदा म्हणजे नियम. आपण ठेक्याच्या पाहिलें कीं समानभने-वजन असलेले ठेके एकाच तालांत अनेक आहेत; कारण या च्या जागीं धी व तिट च्या जागीं तक असे प्रकार चाखून जातात. म्हणजे खालीमरीचें वजन सांभाळून केवळ बोल बदलला कीं कायदा बदलला असें म्हणतां येतें. नादरूप बदलत नाहीं, पण अक्षरें बदलतात. असे कायदे अनेक होतील. उदाहरणार्थ तीनतालाचा जो मूळ ठेका (कायदा)

॥ धा । धी । धी । ना)(धा । धी । धी । ना)(ता । ति । ति । ता)(धा । धि । धि । ना ॥
त्यांतील खालीमरी सांभाळून असाहि कायदा होईल :—

॥ धा । धा । ति । ता (धा । धा तू । ना) (ता । ता । ति । ता) (धा । धा । तू ना ॥
 × × ० × +

यांत विशेष कांहीं नाहीं.

पण कायद्याचे 'पलटे' केले जातात. पलटे म्हणजे बोलांची उलटपलट करून होणारीं रूपें. 'प्रस्ताराची तोंडओळख' या भागांत आपण धागि नक तक धीं या चार बोलांचे संपूर्ण चौवीस पलटे कसे करावयाचे व ते कोणते तें शिकलोंच आहों, तेव्हां आतां कोणत्याहि बोल-मालिकेच्या पलट्यांचे सर्व प्रकार आपणांस मांडितां येतील. परंतु 'कायद्याचे पलटे' यांत खालीभरीचें पथ्य पाळावयास हवें. 'धागि नक तक धीन्' यात पहिला बोल व शेंबट्या बोल हे भरे आहेत. म्हणून नक, तक यांनीं सुरुवात किंवा शेंबट होणारे पलटे कायद्यांत वर्ज्य होणार. अर्थात् 'धागि नक तक धीन्' ची खालीभरी सांभाळून होणारे पलटे फक्त

धागि नक तक धीन्, धागि तक नक धीन्, धीन् नक तक धागि, धीन् तक नक धागि, येवढे चारच होतील. बाकीचे २० पलटे वाद करावे लागतील.

आतां समजूं कीं आठ मात्रांचा मूल ठेका (कायदा) असा आहे :

॥ धागि । नक । तक । धीन् (धीन् । धागि । नति । नक ॥
 × ×

पहिल्या खंडाचे चार पलटे तर झालेच. दुसऱ्याचे पलटे करावयाचे तर शेंबट्या दोन मात्रांवर धकार नको, म्हणून तेहि चारच होतील, २४ नव्हेत. ते

धीन् धागि नति नक, धीन् धागि नक नति,

धागि धीन् नति नक, धागि धीन् नक नति,

हे चार होणार.

सर्व ठेक्याचे पलटे करावयाचे तर पहिल्या खंडाचे जे चार भेद, त्यांपैकीं प्रत्येकापुढें दुसऱ्या खंडाच्या चार भेदांपैकीं एकेक ठेविला कीं झालें. एकूण सोळा.

॥ धागि । नक । तक । धीं (धीं । धागि । नति । तक ॥,
 ॥ धीं । नक । तक । धागि (धीं । धागि । नति । नक ॥,
 ॥ धागि । नक । तक । धीं (धीन् । धागि । नक । नति ॥,
 ॥ धी । नक । तक । धागि (धीं । धागि । नक । नति ॥,
 ॥ धागि । नक । तक । धीं (धागि । धीं । नति । नक ॥,
 ॥ धीं । नक । तक । धागि (धागि । धीं । नति । नक ॥,
 ॥ धागि । नक । तक । धीं (धागि । धीं । नक । नति ॥,
 ॥ धीं । नक । तक । धागि (धागि । धीं । नक । नति ॥,
 ॥ धागि । तक । नक । धीं (धीं । धागि । नति । नक ॥,
 ॥ धीं । तक । नक । धागि (धीं । धागि । नति । नक ॥,

॥ धागि । तक । नक । धीं) (धीं । धागि । नक । नति ॥,
 ॥ धीं । तक । नक । धागि) (धीं । धागि । नक । नति ॥,
 ॥ धागि । तक । नक । धीं) (धागि । धीं । नति । नक ॥,
 ॥ धीं । तक । नक । धागि) (धागि । धीं । नति । नक ॥,
 ॥ धागि । तक । नक । धीं) (धागि । धीं । नक । नति ॥,
 ॥ धीं । तक । नक । धागि) (धागि । धीं । नक । नति ॥,

आतां जर तिसरा खंड असा असल्या कीं त्यांत व पहिल्या खंडांत फक्त पहिल्या बोलाचा फरक आहे, धागि या भन्या बोलाऐवजी 'तागि' असा खाली बोल आहे. (तागि । नक । तक । धीं). तर याचे पलटे, सर्व शेंवटीं धीं असणारे, तागि नक तक धीं, नक तक तागि धीं, तक तागि नक धीं, तक नक तागि धीं, तागि तक नक धीं, नक तागि तक धीं, असे ६ होतील. वरील १६ पलट्यांपैकी प्रत्येक घेऊन त्याच्यापुढें या ६ मधील एकेक जोडिला तर एकूण पलटे एकाचे सहा म्हणून सोळांचे ९६ होतील.

चौथा खंड जर दुसऱ्या खंडाचीच पुनरावृत्ति असल्या तर त्याचे चार भेद आहेतच. वरील ९६ भेदांपैकी प्रत्येकापुढें या चारांतील एकेक ठेविला तर एकूण पलटे $९६ \times ४ = ३८४$ होतील. ३८५ वा होणार नाही.

अशा रीतीने ॥ धागि । नक । तक । धीं) (धीं । धागि । नति । नक) (ताकि । नक ।

×

×

०

तक । धीं) (धीं । धागि । नति । नक ॥ या सोळा मात्रांच्या (४-४-४-४ या) कायद्याचे
 + × × ० +

एकूण ३८४ पलटे झाले.

हा कायद्याचा व त्याच्या पलट्यांचा एक प्रकार झाला. त्याहून अधिक वैचित्र्यपूर्ण असा दुसरा प्रकार आहे. त्याला 'गतकायदा' म्हणतात. गतकायद्यामध्ये असे बोल निवडले जातात कीं त्या प्रत्येक बोलाचे अंतर्गत प्रस्तार होतील. म्हणजे मात्राभाग अनेक असतात. उदाहरणार्थ धिरकवांचा एक तीनतालाचा सोंपा गतकायदा.

॥ धा । धीं । धींधीं । धा) (धा ऽ वक्र । धीं । धींधीं । धा) (ता ऽ वक्र । तीं । तींतीं । ता)

×

×

०

(धिरधिर । धीं ऽ वक्र । धा ऽ वक्र । धिरकिट ॥

×

+

यांत जे धा ऽ वक्र, ता ऽ वक्र असे बोल आहेत, त्यांचे वक्र धा ऽ, वक्रता ऽ वगैरे भेद केले जातात; धिरधिरचें किटधिर होते व धिरकिटचें किटधिर, अशा प्रकारें प्रस्तार केवढा वाढेल त्याची कल्पना करावी. पण याच्या पलट्यांमध्ये खालीभरी जरा बदलते. उदाहरणार्थ, ५ वी मात्रा जेव्हां वक्र धा ऽ, किंवा ऽ धावक्र, किंवा वक्र ऽ धा अशी होते तेव्हां त्या मात्रेच्या सुखातीला भरा बोल राहत नाही, पण हें अतिशय रंजक होतें हें खरें.

‘गतकायदा’ यामध्ये ‘गत’ शब्द आला. गत ही कल्पना कांहीं शब्दाधारित अशी असते. चरील गतकायद्यांत दिसेल की हे केवळ बोल नाहीत, वादकाच्या मनांत कांहीं शब्दोच्चार असले पाहिजेत. गत वाजवितांना कांहीं कडक, (चाटीवरचे) बोल, वापरावे लागतात. उदाहरणार्थ एक साधी तीनतालाची गत—

॥ धागि । नधा । वक । धिन) (धागि । नति । नक । धिन) (ताकि । नता । वक । धिन)
 × × ×
 (धागि । नधि । नक । धिन ॥
 +

कथकामधील एक गत (कालका-विंदादिन) —

॥ तक् । ध्वान । धिरकिट । तक्) (ताऽ । गिन । तिरकिट । तक्)
 × ×
 (तक् । कडान् । तिरकिट । तक्) (ताऽ । धिन् । तिरकिट । तक् ॥
 +

कोणी अशा प्रकारांस तोडा म्हणतात. (जोड, जोडा असाहि शब्द आहे).
 थिरकवांची एक गत —

॥ तकिटधा । वकतिट । धिधकधा । वकधिट) (धिटधिधा । कधावक । धिरधिरकिटतक ।
 × ×
 तिरतिरकिटतक) (तकिऽना । वकतिट । धितकता । वकतिट) (तिटधिता । कतावक ।
 × ×
 । धिरधिरकिटतक । तिरतिरकिटतक ॥
 +

मोडूखांची एक गत —

॥ धीक । धीना । तिरकिट । धीना) (ऽऽ तिर । किटतक । तिना । ऽऽ तिर)
 १ ५
 (किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिना) (धीक । धीना । तिरकिट । धीना ॥
 १ ३
 ॥ ऽऽ तिर । किटतक । तिना । ऽऽ तिर) (किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिना)
 १ ५
 (धीक । धीना । तिरकिट । धीना) (ऽऽ तिर । किटतक । धीना । ऽऽ तिर ॥
 १ ३
 ॥ किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिना) (धीक । धीना । तिरकिट । धीना)
 १ ५
 (ऽऽ तिर । किटतक । तिना । ऽऽ तिर) (किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिना ॥
 १ ३

(तिरकिट । धा ५ तिर । किट धा ५ । तिरकिट ॥ धा हैं 'भ्युनिसिपालिटी' नाटकांतील उदाहरण]

$$0^9 \quad \times 1^9 \quad \times 1^3 \quad \times 1^4 \quad + 1$$

मोहऱ्याची बांधणी करण्याचा नियम असा की, खालीपासून आवर्तनाच्या मात्रा मोजाच्या व त्यांत एक मिळवावा. उदाहरणार्थ झपतालांत दहा मात्रा, खाली पांचव्या मात्रेनंतर, म्हणून मोहऱ्याच्या मात्रा $१० + ५ + १ = ५ + १ = ६$. यांत बोल तीनदा येणार, म्हणून प्रत्येक बोल $\frac{६}{३} = २$ मात्रांचा हवा, त्या दोन मात्रांमध्ये अक्षरें किती व कोणती ठेवावयाचीं हें निवडीच्या कौशल्याचें काम आहे, पण दुसऱ्या मात्रेवर 'धा' हवाच, म्हणजे तो 'क्ष' धा 'क्ष' धा 'क्ष' धा असा सहावा शेवटीं उमटेल.

कित्येकदां खालीपासूनची लांबी, निवडलेल्या बोलांच्या दृष्टिनें, कमी भासते. अशावेळीं मोहरा मोठा घेतात, म्हणजे खालीपासून सुरू न करितां आधींच सुरूं करितात.

जर आवर्तन 'मा' मात्रांचें असेल, जर सुरुवातीपासून सोडून दिलेल्या मात्रा 'क्ष' असतील, व जर मोहऱ्याच्या एकवारचे बोल 'ए' मात्रांइतके असतील, तर नियम —

$$ए = \frac{(मा - क्ष) + १}{३}$$

कित्येकदां 'क्ष' या खालीपर्यंतच्या मात्रा असतात; मोहरा खालीपासून सुरूं होतो.

समजा तीन तालामध्ये मोहऱ्याचे बोल असे सुचले आहेत की खालीपासून अखेरपर्यंत ज्या ८ मात्रा त्या तीन बोलांस पुरणार नाहीत; म्हणून चौथ्या मात्रेनंतर ५ व्या मात्रेपासूनच मोहरा सुरूं केला. आतां एकूण तीन बोलांनां $१६ - ४ + १ = १२ + १ = १३$ मात्रा द्यावयाच्या आहेत, १२ मात्रांवर आवर्तन संपून १३ वीला तिसरा 'धा' अवसान घेईल. म्हणजे बोल प्रत्येकीं $\frac{१३}{३}$ मात्रांचा हवा, चार मात्रा अधिक एक तृतीयांश. समजा 'तकिट, तगिन, धाकिट, धागिन, धा' असा बोल केला: त्यांत प्रत्येक अक्षर तृतीयांश मात्राकालाचें आहे. धा हि $\frac{१३}{३}$ मात्रेएवढाच आहे. तर हा मोहरा असा होईल

। तकिट । तगिन । धाकिट । धागिन) (धातकि । टतगि । नधाकि । टधागि)

$$0^9 \quad ६ \quad ७ \quad ८ \quad ०^9 \quad १^० \quad १^१ \quad १^२$$

 (नधात । किटत । गिनधा । किटधा ॥ गिन धा.

$$१^३ \quad १^४ \quad १^५ \quad १^६ \quad + १$$

पण हें चालणार नाही, कारण समेवर गि आला, तो धा च हवा. हें कां चुकलें? तर आपण जो $\frac{१३}{३} = ४\frac{१}{३}$ असा हिशेब केला त्यांत 'धा' या उच्चाराचा नीट अंदाज घेतला नाही. $४\frac{१}{३}$ चा जो बोल, त्याच्या शेवटच्या $\frac{१}{३}$ मात्रेवर धा ठेविला. म्हणून एकूण बोल दुसऱ्या आवृत्तिला $\frac{१३}{३}$ मात्रा पुढें सरकला व तिसऱ्या आवृत्तिला आणखी $\frac{१३}{३}$ मात्रा म्हणजे एकूण $\frac{१३}{३}$ मात्रा पुढें सरकला; कारण खंड ४ मात्रांचे आहेत. आपणांस 'धा' पुढें सरकावयास नको आहे म्हणून तो $\frac{१३}{३}$ मात्रा अलीकडे घेतला पाहिजे, 'तकिट तगिन धाकिट तधान ता' अशा $४\frac{१}{३}$ मात्रा रचिल्या पाहिजेत.

(तकिट । तगिन । धाकिट । तधान) (तातकि । टनगि । नधाकि । टतधा)

$$\times^4 \quad ६ \quad ७ \quad ८ \quad ०^9 \quad १^० \quad १^१ \quad १^२$$

(नतात । किटत । गिनधा । किटत ॥ धा न ता । असा मोहरा ठीक होईल.
 X १३ १४ १५ १६ १७

परंतु त्यांतहि एक उणेपणा आहे. शेवटीं जो धा आला तो ठीक, पण त्यापुढें ' नता ' हे दोन मिळून ३ मात्रांचे बोल आले ते-नेहमी नव्हे-पण कधीं अवास्तव जादा होतील. ' धा ' वर मोहरा संपलाच पाहिजे तर काय करावें ? उघडच आहे कीं, धा हाच एक मात्रेचा बोल ठेवावा, ' नता ' काढून टाकावें. ' तकिट तगिन धाकिट तथा S S ' असा ४३ मात्रांचा तुकडा करावा. धा ची मात्रा पूर्ण एक. आतां पहा.

(तकिट । तगिन । धाकिट । तथा S) (S तकि । टतगि । नधाकि । टतधा)
 X १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२

(S S त । किटत । गिनधा । किटत ॥ धा S S । हा मोहरा होईल.
 X १३ १४ १५ १६ १७

यामध्ये धा एकमात्रेचा व इतर वर्ण तृतीयांश अंगसमूहानें एकेका मात्रेचे झाले. त्या तुलनेनें धा मध्ये जो ३ आकार आहे, त्यांत श्वास घेण्यास वाव आहे, म्हणून त्यांत ' दम् ' आहे म्हणतात. दम् म्हणजे जोर नव्हे तर श्वासकाल, श्वासस्थान. हा मोहरा ' दमदार ' झाला, त्याचा वर्ताव ' बा-दम ' च झाला पाहिजे. बा म्हणजे अनुसरून, नियम पाळून. या उदाहरणांत दम ३ पेक्षां कमीजास्त मात्राभागाचा झाला तर मोहरा चुकेल, ज्यांत दम म्हणजे श्वासकाल नाही तो प्रकार ' वे-दम. ' वे म्हणजे शिवाय, विरुद्ध. (जसें वाकायदा = कायद्याप्रमाणें, वेकायदा = कायद्याविरुद्ध).

ज्या तुकड्याचें तीनवार उच्चारण होतें ती ' तिहाई. ' (मराठीत कोणी ' तिच्या ' म्हणतात.) प्रत्येक मोहरा ही तिहाईच आहे, पण प्रत्येक तिहाई म्हणजे मोहरा असेलच असें नव्हे. अर्थात् तिहाई सुद्धां दमदार किंवा वेदम अशा दोन प्रकारांची असू शकते.

वरील मोहऱ्याचें उदाहरण टप्प्याटप्प्यानें विस्तृत देण्याचें कारण आतां लक्षांत येईल. त्याचें गणित सोपें, पण बोल बांधण्यांत चातुर्य हवें.

मोहरा हें नांव व त्याचें प्रयोजन असें कीं, वादनाच्या सुरुवातीस, समेवर (म्हणजे अवसानानें) ' ठेका पकडण्या ' आधीं, जर हें कृत्य केले तर एकदम सुरुवात खुलते. मोहरा नाही तर निदान मुखडा तरी ठेवितात; किमानपक्षीं एकादा सुबक छोटासा तुकडा, हें गायकवादकाची साथ करितांनां शोभतें, नृत्यामध्ये सुरुवातीस जी अशी क्रिया करितात तिला ' उठान ' असें नांव आहे.

पखवाजवादन सामान्यतः मोहरा करून सुरू होतें, व त्यानंतर कांहीं वेळ दोनचार आवर्तनें भारदस्त ठेका वाजवून पुढची दिशा दाखवितात, व मग गत, गततोडा वगैरे घेतात. लखनऊ, फरुखाबाद नांवाचे जे ' पूरब ' समजले जाणारे ' वाज ' आहेत त्यांत मोहऱ्यानंतर गततोडे घेतात. बनारस नांवाच्या वाजांत उठान प्रथम. पण दिल्ली व अज्झाडा

मांडली जाते. वनविलेले सर्व पदार्थ आधी थोडेथोडे प्रथम ताटांत वाढावयाचे, तसेंच हे आहे, म्हणून पेथी, पेष्कार,

काहीं थोडेच बोल, कमी परंतु 'दौडत्या' अक्षरांचे, घेऊन त्यांचा कायदा वनविला तर त्याचा लय खूप वाढवितां येतो. कायदा दुगुणीने, फारतर चौगुणीने जाऊं शकतो; परंतु हा प्रकार चौगुण-आठगुणीने जातो, व त्यामध्ये एक अखंडगति भासते. या प्रकाराला 'रेला' म्हणतात. (गोविंदराव बुऱ्हाणपूरकर हे त्याला मौजेने 'पंजाब मेल' म्हणत), उदाहरणार्थ—

॥ धाऽतिर । किटतक । धा ऽ तिर । किटतक) (तुन्ना । किडनग । धाऽतिर । किटतक)
 × ×
 (ता ऽ तिर । किटतक । ता ऽ तिर । किटतक) (तुन्ना । किडनग । धा ऽ तिर । किटतक ॥ तसेंच—
 ° × +
 ॥ धा ऽ तिरकिटधा ऽ । तिरकिट धा ऽ तिर) (धिडनगतिरकिट । तक्ता ऽ तिर कि ट)
 × ×
 (ता ऽ तिरकिटता ऽ । तिरकिटता ऽ तिर) (धिडनगतिरकिट । त क ता ऽ तिरकिट ॥
 ° × +

अष्टमांशांत.

याचेच पलटे दाखविले तर हा कायदा समजला असें झालें, तो 'रेलाकायदा.'

रेल्याचा एकच भाग पलटे न करितां सतत वाजविला कीं त्याचा केवळ नाद म्हणजे संस्कृतांत 'रव' भासतो. त्याला रवच म्हणतात. (मराठींत कोणी 'रौ' लिहितात ते हिंदीवरून घेतलेले दिसते, पण ते चूक आहे, हिंदी उच्चार 'रौं' असा होतो आणि त्या लिपिमध्ये औ चा उच्चार 'औ' आहे, परंतु 'रौ' लिहिण्यास मराठी उच्चार 'रउ' असा होतो ते खटकते).

'लग्गी' हा प्रकार द्रुतलयांतील छोट्या तालांच्या साथीमध्ये येतो; जसें कहरवा, दादरा, रूपक, इत्यादि. त्यामध्ये चतस्र लयाचा भास उत्पन्न केला जातो. लग्गी ही गायनाच्या अनुरोधानेंच न्यावयाची, जसें '। धिन् । धागे । धिन । धाडा ।' वगैरे, उदाहरणार्थ, दादन्यांत,

॥ धाति । टधा । तिट । धाति । टधा । तिट) (धाति । टधा । तिट । धाति । टधा । तिट ॥ वगैरे,
 १ २ ३ ४ ५ ६

(यांत २४ अक्षरे पुरीं केल्याशिवाय दादन्याशीं अवसान जुळत नाही हे पहावें).

'लडी' हा लग्गीचाच प्रकार, पण त्यांतील डौल झुलता असतो, सरळ वाटत नाही. जसें ॥ धिन् । तिट । धिना. ऽ न ॥ ; ॥ धाति ऽ न्न । धा ऽ तिरकिटतक ॥ वगैरे,

लग्गी लडीमध्ये पलटे करावयाचे नसतात.

'दुपल्ली, तिपल्ली, चौपल्ली' असे प्रकार आहेत ते लयांगगतिसंबंधी आहेत, व ते 'गत' या प्रकाराला लागतात. गतचें लयांग तिस्र, चतस्र, वगैरे कसेहि ठेवितां येईल, परंतु दोन

प्रकारचीं अंगें आलीं कीं दुपल्ली, तीन प्रकारचीं अंगें आलीं कीं त्रिपल्ली, चार प्रकारचीं आलीं कीं चौपल्ली. उदाहरणार्थ—

तिपल्ली (थिरकवांची).

॥ त^४क^४धि^४न । त^४क^४धि^४न । धि^४नत^४क । धा ५ तिरकिटतक)

×

(धि^४नधि^४न । त^४कधि^४रधि^४र । किटतकतक । धि^४नतक)

×

(त^४कति^४न । त^४कति^४न । ति^४नतक । ता ५ तिरकिटतक)

०

(धि^४नधि^४न । त^४कधि^४रधि^४र । किटतकतक । धि^४नतक ॥

×

+

यांत ३, १ व १ अशा तीन प्रकारचीं अंगें आलीं.

तिपल्ली (अंबादासची) — यांत ८ मात्रांचीं ५ आवर्तनें आहेत.

॥ धा ५ ५ । धिनक । तकिट । धिनक)(धात्रक । धिकिट । धिगन । दिगन ॥

॥ तगिन । नगन । नतिट । तगिन)(धात्रक । धिगन । धिकिट । दिगन ॥

॥ धा ५ — धि । नकधिन । तकिटधि । नकधिन)(धात्रकधि । नकधिन । तकधिन । गदिगन ॥

॥ धा ५ ५ धिनक । तकिटधिनक । धात्रकधिकिट । धिगनदिगन)

(तगिननगन । नतिटतगिन । धात्रकधिकिट । धिनगदिगन ॥

— यांत ३, १, १ अशीं अंगें झालीं.

असे जे लयभाग, त्यांपैकीं कांहींची प्रचलित परिभाषा आपण ' लयांगसाधना ' या दोन भागांत पाहिली. सवाई म्हणजे सवापट, ४ मात्राकालांत ५ अक्षरें. देदी म्हणजे दीडपट, ४ मात्राकालांत ६ अक्षरें. दुरुण म्हणजे दुप्पट व त्रिगुण-चौरुण म्हणजे तिप्पट-चौपट, हे आपण आतां ओळखितोंच. देदीला आड आणि पावणेदोनपटीला बेआड म्हणतात, तींत ४ मात्राकालांत ७ अक्षरें होतील. एकदां देदी करून पुःहां देदी केली कीं ती कुआड म्हणतात, ही सवादोनपट होते, चार मात्राकालांत नऊ अक्षरें होतात. महाआडी लय हा आडीच्या दुप्पट, ४ मात्राकालांत १२ अक्षरें. महाबेआडी ही बेआडीच्या दुप्पट, ४ मात्राकालांत १४ अक्षरें. महाकुआड ही कुआडीच्या दुप्पट, ४ मात्राकालांत १८ अक्षरें. अशा परिभाषिक संज्ञा आहेत.

तिहाई आपण पाहिली आहे. तिहाईमध्ये तीन शेंवटचे ' धा ' येतात, व तिसऱ्या ' धा ' वर अवसान येते. तीनदां ओळीनें तिहाई बांधली कीं एकूण नऊ धा होणार. तिहाई जर अशी सुरू केली कीं नववा ' धा ' अवसान गांठील, तर तिला ' नऊहक्का ' म्हणतात. यांत कल्पना अशी कीं ' धा ' वाजवून आपण एक (अवसानाचा) हक्क साधिण्याचा प्रयत्न केला, अशा तऱ्हेनें एकूण नऊ ' हक्क ' सांगितले. उदाहरण :

८ ८ ८ ८ १/८
 । धिरधिरकिटतक । धाSSSधिरधिर । किटतक धाSSS । धिरधिरकिटतक । धा
 ही ५^१/_२ मात्रांची तिहाई, तिच्यांत शेवटचे अष्टमांश अंगाचे अक्षर 'धा' आहे; दुसऱ्या मात्रेच्या
 सुरुवातीला व तिसरीच्या शेवटीं असे दोन धा आहेत, मिळून तीन 'धा' आहेत, ही तिहाई
 तीनदा घेतांना दमदार किंवा वेदम कशीहि करितां येईल : शेवटच्या धा वर यांवाचयाचे किंवा
 नाही यावरून ते ठरेल, (मुळांत ही तिहाई दमदार आहे, कारण पहिल्या व दुसऱ्या धावर
 अनुक्रमे १ व ३ मात्रेचा दम आहे, मूलभूत बोल । धिरधिरकिटतक । धा असा आहे), आतां—
 । धिरधिरकिटतक (धाSSSधिरधिर । किटतक धाSSS । धिरधिरकिटतक । धाSSSधिरधिर)
 (किटतकधाSSS । धिरधिरकिटतक । धाSSS धिरधिर । किटतकधाSSS) (धिरधिरकिटतक ।
 । धाSSSधिरधिर । किटतकधाSSS । धिरधिरकिटतक ॥ धा
 +१

असा दमदार नडहक्का तीनतालाच्या चौथ्या मात्रेला सुरू करून घेतां येतो, ५, ६॥,
 ८, ९॥, ११, १२॥, १४, १५॥ असे ५ व्या मात्रेपासून सुरू होऊन दीडदीड मात्रेच्या अंतरानें
 अर्धमात्रा लांबीचे (म्हणजे ३/४ मात्रा दमाचे) ८ धा नांवाचे 'हक्क' येतात व ९ वा धा बरोबर
 १६ व्या मात्रेनंतर अवसानीं पडतो, या नडहक्क्यामध्ये जे बोल जोरानें वाजवावयाचे ते बाण-
 चिह्नाने दाखविले आहेत, २, ३, ४, ५, ६, ७ यां मधल्या 'धा' वर जोर नाही हें पहावें, फक्त
 पहिल्या व अवसानाच्या (शेवटल्या) धा वर जरब आहे.

तिहाई व मोहरा हे कसे बांधावे याचा नियम आपण पाहिला आहे, त्याच तंत्रानें
 नडहक्केहि बांधितां येतील, गणित सोंपें आहे.

'परण' हा शब्द सर्वास माहीत आहे, परण म्हणजे तिहाई वेणारा व शेवटीं अवसानावर
 येणारा तुकडा, त्यांत व मोहऱ्यांत फरक असा कीं मोहरा खालीपासून सुरू होतो, तर परण हें
 कोणत्याहि मात्रेपासूनहि सुरू होऊं शकतें; जसें १॥ मात्रेपासून, ७ मात्रेपासून वगैरे, हा शब्द
 पखवाजांत अधिक आहे, किंवाहुना पखवाजांत तिहाई, नडहक्का वगैरे परिभाषा कमी आहे, कारण
 मोहरा, तिहाई, नडहक्का हीं परणेंच आहेत, परण हा शब्द बनारस-वाजांत अधिक आहे, अर्थात्
 तो शब्द संस्कृत आहे व त्यावाजूला (व मृदंगांत) उर्दूचा प्रभाव कमी हें त्याचे कारण असावें.

'साथ' व 'गत' या कल्पना आपण पाहिल्या, तथा तन्हेचे बोल असलेलीं जीं परणें
 तीं साथपरन व गतपरन.

समजा, १६ मात्रांच्या त्रितालांत ७ व्या मात्रेवरून परण बांधावयाचें आहे, आवर्तनांत
 सहा मात्रा सोडून दिल्या, उरल्या १६-६=१०. १० मात्रांत परणाचे बोल भरतील, पण परण
 तीनदां ध्यावयाचें म्हणून एकूण मात्रा १०×३=३० भरतील, त्या भरून शेवटचा 'धा'
 अवसानीं म्हणजे १७, ३३, ४९ अशा एकाद्या मात्रेवर यावयास हवा ! म्हणून हें जुळणार नाही.

खालीपासून म्हणजे १ व्या मात्रेवरूनच पुढील परण पहा, हे ४०॥ मात्रा भरते. ९ ते १६ अशा आवर्तनांतील (९ नव्हे) ८ आधी सुटून गेल्या, उरल्या ३२॥ म्हणजे पूर्ण २ आवर्तने झालीं, पण धा अवसानावर आला नाही, शेवटीं अर्धमात्रा दम आहे म्हणून तिसरें आवर्तन-पण परणाची दुसरी आवृत्ति-समेपुढें अर्धमात्रेवर सुरू होते. पुन्हां ४०॥ मात्रा म्हणजे दोन आवर्तने व ८॥ मात्रा होऊन आपण खालीच्या पुढें अर्धमात्रा येतो, व तेथें परणाची तिसरी आवृत्ति सुरू होते ती पुन्हां अर्धमात्रा दम घेऊन १० मात्रेला हे ४० मात्रांचें रूप आतां धा अवसानाचा घेऊन संपते,

(धागे । त्रक । धिन । गिन) (तक । धिन । गिन । तक ।
 \times^{13} +
 ॥ धिन । गिन । धिट । धिट) (तिरकिट । धी । तिरकिट ॥ धी)
 \times^{14}
 (ना । ती । तिरकिट । धी) (कत्ता । ना ऽ त्रक । तिरकिट । धिरकिट ॥
 \times^{13} +
 ॥ धा । ती । धा । कत्ता) (ना ऽ त्रक । ना ऽ त्रक । तिरकिट । धी)
 \times^{14}
 (ना । धी । ता ऽ त्रक । ना ऽ त्रक) (तिरकिट । धिरकिट । तकधी ऽ । धा ऽ ॥ अर्धमात्रा दम.
 \times^{13} १९ +

ही पहिली आवृत्ति. दुसऱ्या आवृत्तिला आवर्तनाच्या पहिल्या मात्रेचा पहिला अर्धाभाग (दम) सुटून गेला, म्हणून दुसरी आवृत्ति अर्ध्या मात्रेवरून सुरू होणार, ती अशी —
 अर्धमात्रा धा । गेत्र । कधि । नगि) (नत । कधि । नगि । नत)

(कधि । नगि । नधि टधि) (ट ऽ तिर । किटधी ऽ । ऽ ऽ तिर । किटधी ऽ ॥
 \times^{13} +
 ॥ ऽ ऽ ना ऽ । ऽ ऽ ती ऽ । ऽ ऽ तिर । किटधी ऽ) (ऽ ऽ क ऽ । ता ऽ ना ऽ । त्रकतिर । किटधिर)
 (किटधा ऽ । ऽ ऽ ती ऽ । ऽ ऽ धा ऽ । ऽ क) (चाना । त्रकना ऽ । त्रकतिर । किटधी ऽ ॥
 \times^{13} +
 ॥ ऽ ऽ ना ऽ । ऽ ऽ धी ऽ । ऽ ऽ ता ऽ । त्रकना) (त्रकतिर । किटाधर । किटतक । धी ऽ ऽ धा) (ऽ
 \times^{14} ०९

ही दुसरी आवृत्ति ८ व्या मात्रेचा फक्त धी धा हा बोल घेऊन संपत नाही, तर त्यांतील धा चा 'आ'कार अर्धमात्रा दीर्घ एवढा पुढच्या मात्रेंत जातो म्हणजे ८॥ मात्रा तर पुऱ्या होतातच. त्यांच्यापुढें अर्धमात्रा दम व्याख्याचा. म्हणजे तिसरी आवृत्ति ही ८॥ + ०॥ = ९ मात्रा पुऱ्या झाल्यावर १० मात्रेवर सुरू होते. ती पुढीलप्रमाणें,

नववी मात्रा गेली, । धागे । त्रक । धिन) (गिन । तक । धिन । गिन ॥
 \times^{13} +
 ॥ तक । धिन । गिन । धिट) (धिट । तिरकिट । धी । तिरकिट)
 \times^{14}
 + १

$$\begin{array}{l}
 \left(\begin{array}{c} \text{धीं । ना । तीं । तिरकिट} \\ \times^9 \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \text{धीं । कत्ता । नाऽत्रक । तिरकिट} \\ \times^{13} \end{array} \right) + \\
 \parallel \text{धिरकिट । धा । तीं । धा} \left(\begin{array}{c} \text{कत्ता । नाऽत्रक । नाऽत्रक । तिरकिट} \\ \times^{15} \end{array} \right) + \\
 \left(\begin{array}{c} \text{धीं । ना । धीं । ताऽत्रक} \\ \times^9 \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} \text{नाऽत्रक । तिरकिट । धिरकिट । तकधींऽ} \\ \times^{13} \end{array} \right) \parallel \text{धा.} +
 \end{array}$$

उदाहरण सुद्धम द्विष्ट्र वाटणारें घेतलें, कारण त्यांत पुढील मुद्दे स्पष्ट होतात - (१) परण हें केवढेंहि असूं शकतें, तीनदां व्यावयाचें एवढेंच. तालाचीं अनेक आवर्तनें झालीं तरी चिंता नाही. (२) परणांतील 'दमा' चें लयांग बदलावयाचें नाही. (३) परणाचे बोल व टाळी-खाली यांच्या जागा भिन्नभिन्न होत जातात. (४) कायदा आपोआप तुटूं शकतो (पखवाजांत कायदा शब्द नाही). (५) परण बांधण्याचा हिशेब कसा होतो तें या उदाहरणांत अधिक स्पष्ट होतें.

हा हिशेब आतां वरील अर्धवट सोडलेल्या उदाहरणास लावूं. तालाच्या ६ मात्रा सोडून दिल्या, उरल्या १०, १० ला ३ नें भागून चालणार नाही. एक मात्रा कमीच पडेल. म्हणून परणाला पुढच्या १६ मात्रांच्या आवर्तनांत शिरावें लागेल. $१६ + १० = २६$, २७ वी मात्रा त्यापुढच्या आवर्तनाची पहिली होईल, तें ठीक आहे. $\frac{२७}{३} = ९$. म्हणून ९ मात्रांचें बेदम परण चालेल. हें आंकड्यांनीं स्पष्ट करूं.

$$\begin{array}{l}
 \text{तालमात्रा-} \quad \parallel १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | \left(\begin{array}{c} ९ | १० | ११ | १२ \\ \times \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} १३ | १४ | १५ | १६ \\ \times \end{array} \right) \parallel \\
 \text{परणाच्या मात्रा-} \quad \text{-----} \quad | १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | ९ | १ | \text{धा}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 \text{ताल मात्रा-} \quad \parallel १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | \left(\begin{array}{c} ९ | १० | ११ | १२ \\ \times \end{array} \right) \left(\begin{array}{c} १३ | १४ | १५ | १६ \\ \times \end{array} \right) \parallel \\
 \text{परणाच्या मात्रा-} \quad | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | ९ | १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | ९ | \text{धा}
 \end{array}$$

तालच्या उरलेल्या मात्रा अधिक एक, याला तीनानें भाग गेला तर एकाच आवर्तनांत तिहाई होऊन (मोहरा होऊन) पुढच्या आवर्तनाच्या सुरुवातीला धा येतो. पण तीनानें भाग जात नसला, तर (तालाच्या उरलेल्या मात्रा + १ + एका पुढ्या आवर्तनाच्या मात्रा) याला तीनानें भागून पहावें. भाग पूर्ण जाईतो आवर्तनें वाढवावीं. तेवढ्या पूर्ण तालावर्तनांस घेऊन परण होईल. परणांतील मात्रा = (तालाच्या उरलेल्या मात्रा + आवर्तनांच्या मात्रा मिळवाल त्या + १) भागिले तीन, एवढ्या होतील.

परणें नानाप्रकारचीं होतात. त्यांपैकीं ज्यांचें वैशिष्ट्य बोलांच्या खुलावटीवर व उच्चारांवर अधिक आहे, त्यांनां अनेक मजेदार नांवां आहेत व तीं सामान्यतः उपमेनें आलेलीं आहेत. जसें बूंद, तार, डांबपेंच, कुलझडी, चारबाग, गाज, गुंबज, तोप, लोम, विलोम, गज, हय, घटाटोप,

अवडंवर, किला, पालकी, तलवार वगैरे, कांहीं नांवें रचनाकारांचीं आहेत. कांहीं देवांचीं नांवें आहेत व त्यांच्या 'स्तुति'चे शब्द म्हणून तीं वाजवावयाचीं असतात, जसें गणेश, शिव, उमा, नंदी वगैरे. पण त्याकडे पहावयाचें लयांगदृष्टिमध्ये सध्यां प्रयोजन नाही. या पुस्तकांत ध्यानांत घेण्यासारखीं परणें म्हणजे कमाली, फर्माइपी व चक्रदार.

कमाली परणांत कांहीं विशेष वैचित्र्य असतें. उदाहरणार्थ—

$\begin{matrix} 2 & 2 & 2 & 2 & 3 & 3 & 3 & 4 \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \text{तिट} & | & \text{कत} & \times & \text{गदि} & | & \text{गन} & | \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ धा Δ ति Δ टकत \times गदिग Δ नधा Δ तिटकत Δ गदिगन Δ धा

हें परण ७ व्या मात्रेला सुरू होऊन १० मात्रा दमदार धा घेऊन अवसानी धा आणतें. ७, ८, ९, १० या क्रमांकाच्या मात्रा द्वितीयांशा लयांगाच्या आहेत, ११, १२, १३, १४ या तृतीयांशाच्या व १५ आणि १६ व्या मात्रा चतुर्थांश-पावमात्रा-लयांगांच्या आहेत. कित्येक परणांत तिहाईच असली पाहिजे असें नाही, तीनहून अधिक आवृत्त्याहि होतात. एकूण तालांगकौशल्य व नाद-माधुर्य पहावयाचें असतें. त्यापैकी कमाली परण—

$\begin{matrix} 2 & 2 & 2 & 2 & 3 & 3 & 3 & 4 \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \text{तिट} & | & \text{कत} & | & \text{गदि} & | & \text{गन} & \times \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \end{matrix}$ धा Δ ति Δ टकत Δ गदिग Δ न धा Δ तिटकत Δ गदिगन Δ धा

$\begin{matrix} 6 & 2 & (6) & (2) \\ | & | & | & | \\ \text{धा} & \Delta & \text{तिटकत} & | \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$ गदिगनधा Δ तिटकतगदिगन Δ धा.

हें परण ५ व्या मात्रेला सुरू होतें. ५, ६, ७, ८ या मात्रा द्वितीयांशाच्या आहेत. ९, १०, ११, १२ या तृतीयांशाच्या. १३, १४ चतुर्थांशाच्या. १५ वी षष्ठांशाची आहे. १६ वी कशी लिहिली आहे तें पहावें. मात्रेच्या दंडाखालीं १६ हा आंकडा आहे, तो मात्रेचा क्रमांक दाखवितो; दंडावर २ हा आंकडा आहे तो मात्रेचे मुख्य दोन भाग आहेत असें सुचवितो; (पण मात्रेंत दोन अक्षरें नाहींत); त्यापुढें तिरपा दंड आहे तो त्या दोहोंपैकीं पहिल्या-अर्धमात्रा-भागासाठीं; त्यावर ६ हा आंकडा आहे तो त्या अर्धभागांत सहा पोटभाग आहेत हें दाखवितो. म्हणजे त्यांतील ग, दि, वगैरे प्रत्येक अक्षर $\frac{1}{2} \times \frac{1}{6} = \frac{1}{12}$ मात्रेचें आहे. पुढच्या अर्धमात्रेसाठीं जो तिरपा दंड आहे त्यावरचा ८ आंकडा त्या अर्धभागाचे ८ पोटभाग दाखवितो, म्हणजे त्यांतील तिटकत वगैरे प्रत्येक अक्षर $\frac{1}{2}$ मात्रेचें आहे. (सहज लिहितांवाचतां यावें म्हणून हे पोटभाग). तात्पर्य, सोळावी मात्रा 'कमाली' ची आहे. तिचा अर्धाभाग $\frac{1}{12}$ व दुसरा अर्धभाग $\frac{1}{12}$ मात्रा-भागाचा आहे. हें परण जर तेंतोंतेंत लयांगानें म्हणतां आलें तर लयांगें हस्तगतच झालीं !

अशा परणांत धा चा दम समान नाही असें आढळेल. वरील उदाहरणांत तो $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{3}$, असा वेगवेगळा आहे.

अशीं अनेक कमाली परणें आहेत. 'फर्माइपी' परणांत कोणी गुणज्ञ, अमुक अटी पाळून परण बांधून वाजवा, असें सुचवितों. एकहाती परण, सात 'धा' चें परण, उलटपलट परण, ही 'फर्माइष'. अशा फर्माइपीहि अनेक आहेत.

‘चक्रदार’ परण हें तिहाईवर आधारिल्लें असतें. ज्याप्रमाणें प्रत्येक मोहरा ही एक तिहाईच, परंतु प्रत्येक तिहाई ही मोहरा नव्हे; त्याप्रमाणें प्रत्येक चक्रदार ही एक तिहाईच, परंतु प्रत्येक तिहाई अथवा प्रत्येक मोहराहि हें चक्रदार नव्हे. चक्रदारमध्ये, शेंवटी ‘धा’ असलेला एकादा तुकडा तीन वेळां आवृत्त करून शेंवटचा, म्हणजे तिसऱ्या आवृत्तिमधला शेंवटचा, धा अवसानावर ठेवलेला असतो; आणि या कामीं जो मूळ तुकडा वापरावयाचा तो आवर्तनाच्या लांबीच्या तुलनेनें बराच मोठा-अर्धआवर्तनाहून मोठा-असतो, अशा चक्रदारांचे अनेक प्रकार होतात.

एक प्रकार म्हणजे ज्यांत तुकडा पहिल्या मात्रेवरच सुरू आहे, अर्थात् हा तुकडा पूर्ण आवर्तनाएवढा ठेवून कांहींच निष्पन्न होणार नाही. समजा कीं १६ मात्रांच्या आवर्तनाचा ताल आहे, व आपला तुकडा अकरा मात्रांचा आहे, तो तीनवार वाजवला कीं $११ \times ३ = ३३$ मात्रा होतील. दोन आवर्तनें अधिक एक मात्रा, ती शेंवटची मात्रा तिसऱ्या आवर्तनाच्या सुद्धातीची मात्रा होईल, व ती ‘धा’ अक्षराची आहे. या धा ला अवसान घेतें. उदाहरण पहा.

$$\begin{aligned}
 & \text{॥ धा } \overset{1}{S} \text{ धा } \overset{2}{S} \text{ तिरकिट } \overset{3}{।} \text{ धीं } \overset{4}{S} \text{ तिरकिटतक } \overset{5}{।} \text{ धिरकिटतकतिर } \overset{6}{।} \text{ किटतकधे } \overset{7}{S} \overset{8}{S} \overset{9}{S} \text{ त् } \overset{10}{) \\
 \times^{11} & \left(\text{तिरकिटधिरकिट } \overset{1}{।} \text{ तिरकिटधे } \overset{2}{S} \overset{3}{S} \overset{4}{S} \text{ त् } \overset{5}{।} \text{ तक्कडां } \overset{6}{S} \overset{7}{S} \text{ न् } \overset{8}{।} \text{ धा } \overset{9}{S} \overset{10}{S} \text{ तक् } \overset{11}{) \\
 \times^{12} & \left(\text{कडां } \overset{1}{S} \overset{2}{S} \text{ न् } \overset{3}{धा} \overset{4}{S} \overset{5}{।} \text{ तक् कडां } \overset{6}{S} \overset{7}{S} \text{ न् } \overset{8}{।} \text{ धा } \overset{9}{S} \overset{10}{S} \overset{11}{S} \overset{12}{।}
 \end{aligned}$$

हा तुकडा पुढें असा चालेल.

$$\begin{aligned}
 & \text{॥ धा } \overset{1}{S} \text{ धा } \overset{2}{S} \text{ तिरकिट } \overset{3}{) \\
 \times^{13} & \left(\text{धीं } \overset{1}{S} \text{ तिरकिटतक } \overset{2}{।} \text{ धिरकिटतकतिर } \overset{3}{।} \text{ कियतकधे } \overset{4}{S} \overset{5}{S} \overset{6}{S} \text{ त् } \overset{7}{।} \text{ तिरकिटधिरकिट } \overset{8}{॥} \\
 & \text{॥ तिरकिटधे } \overset{1}{S} \overset{2}{S} \overset{3}{S} \text{ त् } \overset{4}{।} \text{ तक्कडां } \overset{5}{S} \overset{6}{S} \text{ न् } \overset{7}{।} \text{ धा } \overset{8}{S} \overset{9}{S} \text{ तक् } \overset{10}{।} \text{ कडां } \overset{11}{S} \overset{12}{S} \text{ न् } \overset{13}{धा} \overset{14}{S} \overset{15}{) \\
 \times^{16} & \left(\text{तक्कडां } \overset{1}{S} \overset{2}{S} \text{ न् } \overset{3}{।} \text{ धा } \overset{4}{S} \overset{5}{S} \overset{6}{S} \overset{7}{।} \text{ धा } \overset{8}{S} \text{ धा } \overset{9}{S} \text{ तिरकिट } \overset{10}{।} \text{ धीं } \overset{11}{S} \text{ तिरकिटतक } \overset{12}{) \\
 \times^{17} & \left(\text{धिरकिटतकतिर } \overset{1}{।} \text{ कियतकधे } \overset{2}{S} \overset{3}{S} \overset{4}{S} \text{ त् } \overset{5}{।} \text{ तिरकिटधिरकिट } \overset{6}{।} \text{ तिरकिटधे } \overset{7}{S} \overset{8}{S} \overset{9}{S} \text{ त् } \overset{10}{) \\
 \times^{18} & \left(\text{तक्कडां } \overset{1}{S} \overset{2}{S} \text{ न् } \overset{3}{।} \text{ धा } \overset{4}{S} \overset{5}{S} \text{ तक् } \overset{6}{।} \text{ कडां } \overset{7}{S} \overset{8}{S} \text{ न् } \overset{9}{धा} \overset{10}{S} \overset{11}{।} \text{ तक्कडां } \overset{12}{S} \overset{13}{S} \text{ न् } \overset{14}{॥} \text{ धा } \overset{15}{S} \overset{16}{S} \overset{17}{S} \overset{18}{।}
 \end{aligned}$$

समजा, तालमात्रा ‘मा’ इतक्या आहेत आणि निवडलेला शेंवटी ‘धा’ असलेला, तुकडा ‘तु’ इतक्या मात्रांचा आहे. अमुक इतकी, समजा ‘आ’ इतकी, आवर्तनें पूर्ण होऊन

शिवाय एक मात्रा उरली पाहिजे कीं जिच्यावर तीनवार घेतलेल्या तुकड्याचा तिसरा शेवटचा 'धा' येईल, अर्थात्—

$$तु = \frac{(आ \times मा) + १}{३}; ३ \times तु = (आ \times मा) + १; आ = \frac{(३ \times तु) - १}{मा}$$

हा तिहाईचाच हिशोब झाला. ("अमुक तालांतील परण" यावरून 'मा' ठरतेच). वरील उदाहरणांत मा = १६, तु = ११; म्हणून आ = $\frac{(३ \times ११) - १}{१६} = \frac{३२}{१६} = २$. दोन आवर्तनें घ्यावीं लागतात.

समजा कीं १६ मात्रांचा ताल आहे, तुकड्याची सुरुवात पहिल्याच मात्रेवर आहे, व चक्करदार पांच आवर्तनें वेळून अवसानीं 'धा' नेणार, तर मा = १६, आ = ५, म्हणून $तु = \frac{(१६ \times ५) + १}{३} = \frac{८० + १}{३} = \frac{८१}{३} = २७$. तुकडा असा हवा कीं ज्याच्या मात्रा २७ आहेत (१ आवर्तन + ११ मात्रा), व ज्यांतील २७ वी मात्रा 'धा' आहे. याचें सोपें उत्तम उदाहरण—

॥ तक्ड्विंता । धींधिडनक् । तिरकिटतक । तिटकतान्)
X^१ २ ३ ४

(कत्तिटतिट । धात्रकधिकिट । कत्तिनधी । धा ऽ धी ऽ ता ऽ)
X^१ ६ ७ ८

(धेत्तुधेत्तु । धीन्तराऽन् । धागेऽत्तिकिट । धात्रकधिकिट)
० १ १० ११ १२

(कत्तिनधी । धा । ऽ धा ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ ॥ धा । कत्तिनगिन । धा । ऽ धा ऽ ऽ)
X^{१३} १४ १५ १६ १७ १८ १९ २०
+ १ २ ३ ४

(ऽ ऽ । धा । कत्तिनगिन । धा) (ऽ धा ऽ ऽ । ऽ ऽ । धा । हा "तीन धा" चा तुकडा.
X^{२१} २२ २३ २४ २५ २६ २७
५ ६ ७ ८ ९ १० ११

या तुकड्याच्या एकूण मात्रा २७, त्यांपैकी 'ऽ धा ऽ ऽ' या पंधराव्या मात्रेचें गुंजन १६ व्या मात्रेवरहि चालूं राहतें (अर्थात् लय द्रुत किंवा मध्यद्रुतच असावा लागतो), आणि त्यापुढचा भाग (धा, कत्तिनगिन इत्यादि) दुसऱ्या आवर्तनाची पहिली, दुसरी इत्यादि मात्रा असा होऊन दुसऱ्या आवर्तनाच्या ११ व्या मात्रेवर 'धा' येऊन तुकडा संपतो. दुसऱ्या आवर्तनांत आतां ५ मात्राच बाकी राहिल्या, त्या घेतल्यावर तुकड्याच्या २२ मात्रा शिल्लक उरतात. त्यांपैकी १६ मात्रांनीं तिसरें आवर्तन संपतें व तुकड्याच्या ६ मात्रा उरतात; ४ थें आवर्तन तुकड्याच्या २२ व्या 'धा' या बोलाच्या मात्रेनें सुरू होतें, इत्यादि. वरील तुकड्यामध्ये १ ते २७ असे मात्रांचे क्रमांक दिलेच आहेत, पण शिवाय आवर्तन संपल्यानंतर पुन्हां नवें आवर्तन

१ नें सुरूं होतें तेंहि १ ते ११ अशा वेगळ्या क्रमांकांनीं दाखविलें आहेच; त्यावरून ही क्रिया स्पष्ट होईल.

चक्करदारचा आणखी एक प्रकार असा कीं त्यामध्ये सुरुवातीच्या आवर्तनाच्या कांहीं (क्ष) मात्रा होऊन गेल्यावर तुकडा सुरूं होतो. आवर्तनाच्या उरलेल्या मात्रा म्हणजे जणूं मुखडाच; त्याला मूंह म्हणजे तोंड म्हणतात. तोंड = (आवर्तनाच्या मात्रा - क्ष).

तुकड्याच्या मात्रा (तु) = $\frac{\text{एकूण उपलब्ध मात्रा} + १}{३}$ पूर्वीप्रमाणेंच.

परंतु एकूण आवर्तनें जर 'आ' इतकीं होणार असलीं, तर त्यांपैकीं सुरुवातीचें आवर्तन पुण्या मात्राचें नव्हे, 'क्ष' इतक्या मात्रा चक्करदारासाठीं उपलब्ध नाहींत; म्हणून पहिल्या आवर्तनांतील (मा - क्ष) इतक्याच (तोंडाच्या) मात्रा तुकड्याच्या तिहाईला कामीं येणार. ['मा' म्हणजे प्रत्येक आवर्तनांतील मात्रांची संख्या. (मा - क्ष) या तोंडाच्या मात्रा.] राहिलीं आवर्तनें, (आ - १) इतकीं मात्र पूर्ण मात्रांचीं. म्हणून पहिल्या आवर्तनांतील (मा - क्ष) मात्रा, अधिक पुढील उरलेल्या (आ - १) इतक्या आवर्तनांच्या प्रत्येकीं 'मा' इतक्या मात्रा, म्हणजे एकूण मा \times (आ - १) इतक्या, इतका काळ उपलब्ध मात्रांचा आहे, तेव्हां उपलब्ध मात्रा = (मा - क्ष) + मा \times (आ - १).

$$= \text{मा} - \text{क्ष} + \text{मा} \times \text{आ} - \text{मा}$$

$$= (\text{मा} \times \text{आ} - \text{क्ष}) \text{ एवढ्या.}$$

म्हणून

$$\text{तु} = \frac{\text{मा} \times \text{आ} - \text{क्ष} + १}{३}$$

$$\text{आ} = \frac{३ \times \text{तु} + \text{क्ष} - १}{\text{मा}}$$

क्ष = मा \times आ + १ - ३ \times तु. (क्ष मात्रा संपल्यावर 'तोंडानें' परण सुरूं करावें.)

'मा' माहीतच आहे कारण परण असुक तालांत हें माहीत आहे.

चक्करदार दमदार अथवा वेदम असें असूं शकतें. हें तिहाईप्रमाणेंच झालें.

'अनेक धा' असलेले चक्करदार आहेत. त्यांमध्येहि एक प्रकार असा, कीं जेवढे 'धा' तितक्या वेळां तुकडा आवृत्त करावा लागतो, अर्थात् हा नेहमींच तिहाईचा प्रकार नव्हे. पण वर 'तीन धा' चा चक्करदार दिला, ती तिहाई होणारच.

तोंड असलेला, दमदार आणि अनेक धा चा चक्करदार पाहिला म्हणजे झालें. तीन तालांतील चार धा चा एक साधा चक्करदार पहा.

॥ धिट । धा । धा धा । तिरकिट \times धिट । धा । धा धा । तिना \times किडनक । तिरकिट ।
। तक्तडा । तिरकिट । धिट । धागे । नधा । तिरकिट ॥ धा । धा । धा । धा)
हा मूळ बोल, एक आवर्तन अधिक चार मात्रा, त्यापुढें —

पारखण्याइतकी ज्यांची तयारी, ते जाणकारच फर्माइष करूं शकणार, व त्यांच्यासमोरच ती वाजवावयाची.

चक्रदारचा आणखी एक प्रकार असा कीं त्यांत फक्त तुकड्याची तिहाई होते, तोंडाआधींच्या भागाची होत नाही. अशा प्रकारचें नाददृष्टिनें फर्मायपीचें परण पहा; हेहि तीनतालाचेंच आहे.

॥ धिक्डधीं । ताकिटतक । तक्तक्तक । तिरकिटतक) तिडकताऽन । धात्रकधिकिट ।
 १+ २ ३ ४ ५X ६ ७
 । कतगदिगन । धा) तक्तक्तक । तर्धिऽता । कडधीता । ऽकन्) धिन्नाकिटतक ।
 ८ ९ १० ११ १२ १३X १४
 । तातिरकिटतक । धिर्धिर्धिर्धिर् । धिर्धिर्किटतक ॥ ही सुरुवात.
 १४ १५ १६ +

नंतर तोंड - ॥ धिरधिरकिटतक । तातिरकिटतक ।
 १+ २

नंतर त्रिवार आवृत्त तुकडा - । ताऽकधीं । नान्नान्) धाऽकिटतक । ताऽकधीं
 ३ ४ ५X ६
 । नान्नान् । धाऽकिटतक) ताकधीं । नान्नान् । धा ।
 ७ ८ ९ १० ११

या तोंडासह ११ मात्रा त्रिवार आवृत्त होऊन एकूण ३३ मात्रा म्हणजे दोन पूर्ण आवर्तनें होऊन अवसानावर धा येतो. सुरुवातीपासूनचीं आवर्तनें तीन.

एकाद्या तुकड्याच्या शेंवटीं धा ठेवून त्याची तिहाई केली, आणि ही तिहाईच तीनवार आवृत्त करून शेवटचा धा अवसानावर येईल अशी मात्रासंख्यांची मांडणी योजिली, तर जो चक्रदार होतो त्यामध्ये एकूण नऊवेळां धा येणार, म्हणून हा नऊहक्का. नऊ वेळां हक्क शाचीत केला. फर्माइषपैकीं 'कमाल केली !' असें ज्यामुळें वाटेल तें अतिविकट परण, 'कमाल-परण' म्हटलें जातें. वादनाच्या सुरुवातीस अथवा अखेरोस, जें परण तें 'सलामी.' त्यांत कधीं गुरु, ज्येष्ठ मित्र, आश्रयदाता, वगैरेंचें नांवहि, जणू 'बोलच भासेल' असें मध्ये गुंफलेलें असतें; जसें 'नाना सलाम' 'सलाराम सलाम' वगैरे. कोणाच्या गौरवार्थ रचिलेला तो 'तोफा; ' तोफा नाचा अर्थ भेटवस्तु. असें कैक प्रकार आहेत, परंतु त्यांत चर्चा करण्यासारखें कांहीं नाहीं.

या सर्वांची एकूण मोडणी कशी तें कळलें म्हणजे गणित सोंपेंच आहे. कौशल्य आहे तें बोल निवडण्यामध्ये आणि ते तंतोतंत तसेच हिशेबानें व शिवाय आल्हाद होईल असे वाजविण्यामध्ये.

आल्हादकारक बोल निवडणें याकडे केवळ नाददृष्टिनें पहाणारे, आणि गणितागत विनम्रकणाकडे लक्ष देणारे, असे रचनाकारांचे व्यक्तिपरत्वे दोन मुख्य भेद होतील. हीं दोन्ही पथ्ये पाळणारे ते अर्थात् सर्वोत्तम. पखवाजाची आंस-गाज भरपूर असल्यामुळें विलंबित लयहि त्यांत ध्रुवमार्गानें, म्हणजे एका मात्रेला केवळ एकच पाटाक्षर ठेवून, रंजक असा सहज होतो;

अर्थात् अगदी छोटीछोटी अंगेहि पखवाजामध्ये सांभाळितां येतात, उलट तबल्यामध्ये तेवढी संथलय करावयाची तर मूळचा मार्गच बदलावा लागतो, म्हणजे एकेका मात्राकाळामध्ये दोन किंवा अधिक पाटाक्षरे भरावीं लागतात; नपेक्षां आस तूटेल, म्हणून तबला हा मध्य व द्रुत लयांतच खुलतो, आणि द्रुतलयामध्ये कला - चतुर्भांग इत्यादि छोटीं अंगे अगदीं कांटेकोरपणें सतत सांभाळणें फार फार कठिण; म्हणून तबल्यामध्ये गणिती तंतोतंतपणापेक्षां नादमधुरतेकडे अधिक लक्ष पुरविलेले आढळते. (अर्थात् श्रेष्ठांचा यांत अपवाद केला पाहिजेच), त्यामुळें पखवाजाच्या व्यवहाराचा हिरोत्र तबल्याच्या हिरोत्राहून अधिक सखोल, अधिक नितळहि म्हणा, भासतो. परंतु या फरकाला कांहीं शास्त्रीय कारण आहे असें नाहीं हें आतां समजेल; 'पखवाज म्हणजे गणित आणि तबला म्हणजे कला' या प्रचलित समजाचें कारण कांहीं सिद्धान्त दाखवितें असें नाहीं; श्रेष्ठ विद्वत्ता नेहमीं अल्पसंख्यच असणार, आणि वाद्याच्या नादधर्मानुसार रचनेच्या मर्यादा पडणार, यामुळें पखवाज - तबला यांच्या व्यवहारांत फरक भासतो.

या दोन व्यक्तिप्रवृत्तीनां अनुसरून परिभाषेतहि कांहीं फरक झालेला आढळतो. गणिताकडे, कांटेकोरपणें लक्ष देणाऱ्यांच्या परिभाषेत परंपरागत, संस्कृतोद्भव शब्द अधिक आढळतात; आणि मधुरतेकडेच लक्ष देणारंपैकीं जे लोक कांहीं ना कांहीं कारणानें संस्कृतोद्भव परिभाषापरंपरेपासून कमीअधिक प्रमाणांत अलग झाले त्यांच्या परिभाषेत उर्दू (फार्सी) शब्द, क्रियेचें स्वरूप फक्त स्थूलतः व्यक्त होईल - अथवा निदान भासेल - असे शब्द, अधिक आढळतात. (कारण मूळच्या संस्कृतोद्भव संस्कृतिमयील लयतालगणित व त्याची परिभाषा ही पूर्वीच बांधलेली आहे), पहिला प्रकार पखवाजियांत अधिक आढळतो तर दुसरा तबलियांत हें खरें, परंतु उच्चकोटीमधील लोकांमध्ये हा फरक 'लक्ष्मणरेवा' असा नाहीं, सरमिसळ आढळते; आणि अनेक श्रेष्ठ तबलियांच्या तोंडीं संस्कृतोद्भव परंपरेचे शब्दहि आढळतात - निदान त्यांनां ते पक्केपणें माहीत असतात, हा देशकालसमाजपरिस्थितिनें झालेला फरक आहे, परंतु 'तबल्याचें ताल-शास्त्र' वेगळें असा त्याचा अर्थ करणें चुकीचें होईल.

क्रियानुगामी विचार आणि विचाराधारित - निदान विचारान्तीं सुचलेली - क्रिया, अशा सांखळीमुळे परिभाषा बनत जाते. तिचें वर्गीकरण असें होईल: एक, 'शास्त्रीय' म्हणजे क्रियाश्रम तर्काधारित परिभाषा. हिच्या शब्दांच्या कल्पना स्पष्ट असतात आणि त्यांच्या व्याख्याहि सांगतां येतात. दुसरी, जेथें क्रियाकल्पना - विचारकल्पना स्पष्ट आहे परंतु व्याख्या अशी सांगतां येत नाहीं ती परिभाषा. तीमध्ये तर्कविचार फारसा होत नाहीं कारण क्रियेचे घटक अनेक असतात व ते वेगवेगळ्या क्रियासंदर्भात कमीअधिक होतात. हिला आपण 'अव्याख्यात' परिभाषा म्हणूं. तिसरी, क्रियेची केवळ स्थूलकल्पना अंदाजानें होईल अशी, दृष्टान्त - उपमा वगैरेवरून आलेली परिभाषा. तिच्या कल्पना अंधुक असतात, निदान त्या कल्पना अंधुकपणेंच व्यक्त करितां येतात; आणि व्याख्या होत नाहीं, कारण तिच्यांतील शब्द केवळ इपारेवजा असतात. या तिसऱ्या प्रकाराला 'संदिग्ध भाषा' असें आपण नांव देऊं.

उच्चकोटीतले तालज्ञ सोडले तर मार्ग, कला, क्रिया, यति, प्रस्तार, खंड, अणुद्रुतापासून काकपदापर्यंतचीं अंगनामें, ग्रहांचें वर्गीकरण, ही भाषा आतां प्रचारांत नाहीं, व त्या कल्पनांच

आज व्यवहारांतून व शास्त्रांतून गेल्या अशी चुकीची भावना प्रचलित आहे; जेथे अशी कल्पना दृढ नाही तेथेहि व्याख्या विसरल्या गेल्या आहेत. परंतु काल, मात्रा, लय (हा शब्द हिंदी, उर्दू भाषांतील वाक्संप्रदायांमुळे स्त्रीलिंगी वापरला जातो), ताल (म्हणजे केवळ उजवी टाळी-प्राचीन 'शम्या'), ताल म्हणजे अमुक इतक्या मात्रांचे अंगखंडजातिगतियुक्त एकजिनसी रूप, आवर्तन, आवृत्ति, आघात, जोर, भार, खुला-बंद वर्ताव, हुंकार, मीड, गमक, थाप, इत्यादि शास्त्रीय परिभाषा सर्वत्र प्रचलित आहे आणि ती स्पष्टपणे जाणीवेंत आहे. परंतु मात्रा, लय, ताल, सम यांबद्दलच्या कल्पना कोठेकोठे विकृत झालेल्या आढळतात. जाति हा शब्द तिस किंवा चतस्र किंवा चतुरस्र (कोणी चतुरस्र तर कोणी चतुश्री म्हणतात ते मात्र चूक), अशा नांवांमुळेच स्मरणांत आहे, जातिकल्पना स्पष्ट राहिली असें क्वचित्च. हे शब्द बहुतेक सारे संस्कृतोद्भव आहेत, व तसेच राहिले आहेत.

'अव्याख्यात परिभाषा' म्हणून जी म्हटली, तिची कांहीं व्याख्या उपलब्ध होते आणि कांहीं या पुस्तकांत करण्याचा यत्न केला आहे. बोल, तुकडा, मुखडा, मोहरा, तिहाई, चक्करदार, नऊहक्का, गत, परण, पलटा, साथ, दमदार, बेदम, इत्यादि शब्द स्पष्ट जाणीवेंत आहेत, त्यांच्या व्याख्या होतात व ते बहुतेक संस्कृतोद्भव आहेत. पखवाजिये व तबलिये या दोहोंच्या तोंडीं हे शब्द आहेत. तसेच जे लग्गी, लडी, उठान, वगैरे शब्द, त्यांच्या व्याख्या होतात परंतु त्या व्याख्या निर्विवाद अशा म्हणतां येत नाहीत. उर्दू-फार्सीवरून आलेली परिभाषा बहुतांशी अशी अव्याख्यात आहे. कायदा, रेला, गतकायदा, पेष्कार, जरब, डौल, वजन इत्यादि शब्द या प्रकारचे आहेत. उदाहरणार्थ, कायदा म्हणजे नियमबद्ध ठेका असेंहि कांहींजण मानतात, तर कांहींजण कायद्यामध्ये एकाहून अनेकपट आवर्तनें मानून केवळ खालीभरीचा हिशेव सांभाळितात. रेला हा फक्त चतस्रलयांत द्रुतगतिनें जातो एक मत आहे, तर दुसऱ्या मतानें चतस्राचे अंगभाग वेगळ्या जातिनें केले जातात. या दुसऱ्या मतानुसार पहिला तो 'रेलाकायदा'. जे लोक कायद्याचे नियम ठेक्यानुसार निष्ठेनें पाळतात ते त्या कायद्यामध्ये खालीभरा फेरफार झाल्यास 'गतकायदा' असें त्याला नांव देतात. कोणी भन्या बोलाला, कोणी भन्या किंवा खुल्या बोलाला, तर कोणी कोणत्याहि जोरदार बोलाला 'जरब' म्हणतात. डौल, वजन, पेष्कार वगैरे कल्पना जरी स्पष्ट असल्या तरी त्यांची स्पष्ट निर्विवाद व्याख्या करणें दुष्कर. मूळचे संस्कृतोद्भव शब्द हिंदीउर्दूमध्ये अपभ्रष्ट अथवा विपरीत, निदान संदिग्धहि झालेले आहेत. लय शब्दाचें लिंग, यतिक्षण किंवा यतिस्थान याऐवजीं खाली, ही तर उदाहरणे आहेतच; परंतु मौज 'रव' या शब्दाची. रव हा संस्कृत शब्द; रव म्हणजे कोणताहि नादध्वनि, विशेषकरून पुन्हांपुन्हां होणारा नादध्वनि. परंतु कोणी असें मानतात कीं, मूळच्या बोलामध्ये (कांहीं कारणानें म्हणा) कांहीं फरक केला तर ती 'रव' झाली; जसें किटकिट चें तिरकिट. (येथें रव शब्दाचें पुंल्लिंगी स्वरूपहि बदलून स्त्रीलिंग झालें हें पहावें). 'बल' हा शब्द असाच आहे. येथें मुळांत बल म्हणजे नादबल; त्यांत जोर, भार, हुंकार, घोष, आघात या कल्पना येतात. जेथें ही लक्षणे कमीअधिक होतात तेथें बलभेद होतो, नादबलांत फरक होतो. हें पलटे करतांना सहज होते व होणारच. तेव्हां पलट्यांमध्ये बल बदलतें या अनुभवावरून पलट्यालाच कोणी 'बल' म्हणू लागले, परंतु असे अपभ्रंश केवळ संस्कृताचा धागा सोडिलेल्यांकरवीं झाले असेंच केवळ नव्हे.

फर्माइण, सलाम, कमाल हे उर्दूफार्सी शब्द; त्यांना काहीं मोठा शास्त्रीय अर्थ आहे असें नव्हे; परंतु फर्माइणी परण, सलामी परण, कमाली परण, इत्यादि शब्दांना काहीं विशिष्ट अर्थ मानून ते शब्द केवळ संस्कृतोद्भव भाषा वापरणाऱ्यांनीं हि उचलले. ज्यांना उर्दूफार्सीचे संस्कारच नाहीत त्यांच्यामध्ये याहून मौज आढळते, उदाहरणार्थ, उर्दूफार्सीमध्ये 'किस्म' म्हणजे प्रकार, तऱ्हा. 'इस कायदे की किस्म अलग है' म्हणजे हा कायदा वेगळ्या प्रकारचा आहे, त्याचे बोल-त्याची बांधणी वेगळी आहे. परंतु कित्येकजण, हें वाक्य ज्या संदर्भात त्यांनीं ऐकलें असेल त्या संदर्भाच्याच मोडणीला केवळ 'किस्म' मानतात — या शब्दाला पारिभाषिक समजतात, आणि त्याची व्याख्याकल्पना तर होऊं शकत नाही या पैचांत पडतात.

देशीभाषेंतील शब्द बदलत जातात, ज्या कल्पना, ज्या वस्तु आपणांकडे नव्हत्या त्यांचीं नामें, विशेषणें हीं परभाषेतून जशींच्या तशींच घेण्यांत काहीं दोष नव्हे, उलट त्यांनीं भाषा समृद्धच होते; असें प्रस्तुत लेखकाचें मत आहे. जोपर्यंत विभक्तिप्रत्यय, क्रियाविशेषणें, अव्ययें, सर्वनामें, मुख्य क्रियापदें आणि वाक्यरचनेची ओळ (संगति) बदलत नाही तोंपर्यंत अशा उसनवारीचा भाषेवर मूलभूत परिणाम होत नाही असें अनेक भाषाशास्त्रज्ञांचें मत आहे. (तें बौद्धमूर्कृत द ल्हम ऑ ' द लॅंग्वेजिस् या पुस्तकांत अतिसुबोधपणें मांडलेलें आढळेल). कधीं नवा परभाषेंतील शब्द जुन्या शब्दाला हांकून देतो; त्याला विशिष्ट तात्काळीन कारणें असतात. रहाट, चाती हे जुने मराठी शब्द सुमारे १९३० मध्ये मागें पडले व चरखा, तकली, हे आले. त्या वस्तु आपल्याकडे पूर्वीपासून होत्या हा इतिहास पुसला नाही तर त्यांत विशेष काहींच बिघडले नाही. परंतु सुमारे १९३७-३८ मध्ये खेडुत शब्द आला आणि त्याला समानार्थ परंतु दोन वेगळ्या छटा दाखवणारे गांवकरी व खेडवळ हे दोन शब्द गेले, यांत नाना अर्थभेदांचें भाषावैभव गेलें. घरेलु शब्द तेव्हांच आला व त्यानें भाषेच्या उच्चारसंस्कारांवर आघात केला, मूळ 'घरगुती' हा शब्द गेला. गेल्या पांचसहा वर्षांत काहीं संदर्भांत 'बंद' शब्द वापरला गेला, तो नंतर इंग्रजींत 'बँध' असा छापला गेला आणि आतां 'बंद' बंद होऊन 'बँध' च राहिलें, यांत अर्थहानि झाली, घेरा हा मूळ मराठी शब्द घेरा-घेराओ-घेराव असा त्याच मार्गांनीं अपभ्रष्ट झाला यांत अर्थहानि व भाषा-संप्रदायहानिहि झाली; घेरा हें नाम आहे परंतु घेराओ - घेराव ही आज्ञा आहे.

(हें विषयांतर येथें गैरलागूं आणि गैरवाजवी वाटेल, परंतु यापुढील तालविवेक आणि उपसंहार या भागांमध्ये त्याचा धागा यावयाचा आहे).

संगीतांतहि हें आढळतें. लयशब्दाचें मूळचें लिंग बदललें, त्याचे परिणाम यापूर्वी थोडे दाखविले आणि 'उपसंहारा' नंतर त्यांची गंभीरताहि दाखविली जाईल. पण येथें उल्लेख करावयाचा तो 'अवसान' या शब्दाचा. या संस्कृत शब्दाचे मुख्य अर्थ थांवणें, शेंवट होणें, मरणें — आणि त्यावरून गौणार्थ मर्यादा, सीमा, शब्दाचा किंवा वाक्यखंडाचा शेंवटचा भाग, विराम-काळ, विरामस्थळ, असे आहेत. तसेच मराठींतहि आले. आणि शिवाय, उत्पत्ति-स्थिति-लय, उत्पत्ति-स्थिति-लय या चक्रक्रमकल्पनेमुळे कीं काय, 'बळ, धैर्य, उठावणी' हेहि अर्थ आले. (या संदर्भांत लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान हा अनुबंध पहावा). तात्पर्य जी लयचिकित्सा तीच अवसानचिकित्सा; आणि म्हणूनच सुमारे ५०-६० वर्षांपूर्वी अवसान हा शब्द कित्येक

बुद्धांच्या तोंडीं 'सम' या अर्थानेच असे, व शिवाय बळ, उठावणी हाहि अर्थ त्यांचा असे. पूर्वी वारंवार दाखवून दिलेंच आहे कीं समेचा कालक्षण हा हल्लीं ओळखीत राहिलाच नाही, आणि पुढच्या आवर्तनाच्या सुरुवातीच्या-मात्रेलाहि नव्हे तर-मात्रेच्या आवाजालाच सम मानलें जाऊं लागलें आहे, व ही फार मोठी विकृति होय. तिच्यांतून निभावण्यासाठीं म्हणून प्रस्तुत लेखकानें सम व अवसान हे मुळांत एकाच अर्थाचे शब्द, वेगवेगळ्या अर्थानीं योजिले. आवर्तनाच्या शेंवट्या (म्हणजेच सुरुवातीचाहि) क्षण तो कालत्रिंदु 'सम' या शब्दानें दाखविले, आणि ज्या आवाजानें आवर्तनाला उठावण येते, जेथें आवर्तनाचा नाद म्हणजे ठेका 'उठतो' त्या पहिल्या मात्रेच्या आवाजाला 'अवसान' म्हटलें. परिभाषेच्या संगतिकडे किंचित् लक्ष दिल्यामुळे हा उपयुक्त भेद शब्दांनीं दाखवतां आला. 'अव्याख्यात' परिभाषेच्या परीक्षणांतून 'शास्त्रीय' परिभाषिक शब्द निर्माण केला.

उल्लोपणी, बोल्लावणी, उधार, वगैरे मराठी शब्द सातशें वर्षांपूर्वी झालेल्या संगीत-रत्नाकरांत आहेत. ते निदान आजतरी अव्याख्यात याच सदरांत पडतील.

परिभाषेचा तिसरा प्रकार जो 'संदिग्ध भाषा,' तिचीं अनेक उदाहरणें प्रचलित ताल-व्यवहारांत आढळतात. तिच्यांतील शब्द त्या त्या संदर्भांत कांहीं मतलब देतात, पण शास्त्रदृष्ट्यां त्यांचें विश्लेषण करणें दुर्घटच; कलं गेलें तर इतर परिभाषिक शब्दांमध्ये त्यांचें विघटन होतें. या भाषेनें केवळ कांहीं दृष्टांतबोध होतो एवढेंच; ती अवश्य नव्हे पण उपयुक्त असूं शकते. स्त्रियांच्या तोंडीं 'लिबू कलर', 'चटणी कलर' असे शब्द असतात ते या प्रकाराचे; लिबें जवळजवळ नारिंगी भासतील इतकी गडद पिवळीहि असतात व गडद हिरवीहि; चटण्या अनेक रंगांच्या असतात. तसेंच हे आहे. पूर्वी तानांचीं नांवें दिलीं तो प्रकार याच तऱ्हेचा.

'क्रधान' ऐवजीं किटधान, कतकत ऐवजीं तक्तक, ताकिट ऐवजीं कतिट, तिटकिट ऐवजीं तिरकिट, असे बदल होतात ते बहुधा वादनाच्या सोईसाठीं असतात; अमुक बोल काढणें अवघड म्हणून त्याच्याशीं जुळता असा दुसरा काढतात. हें बोल कसा-कोणता काढावा याचें तंत्र; 'बोल निकालना'. म्हणून हे 'निकाल'. परंतु 'धिनागिना हा निकाल' ही भाषा संदिग्ध शाली, फुलझडी, डावपेंच, लालकिला, तोपका गोला, वगैरे परणांचीं नांवें उपमांवरून आलेलीं आहेत. दीर्घ रेला, लडी अथवा लग्गी 'पढली जाते' म्हणून ती पढाई किंवा 'पढार'. दो मूहका परन, मंझधार परन, उलटपलट परन, फर्द परन वगैरे शब्द वर्णनात्मक आहेत.

पण याचा अर्थ असा नव्हे कीं उर्दूफासी संस्कृतिच्या प्रभावामुळे 'शास्त्र' अष्ट झालें. शास्त्र अबाधितच होतें व आहे. आणि अर्थ असाहि नव्हे कीं संदिग्ध परिभाषा पखवाजियांमध्ये नाही. दुपडो-तिपडी-चौपडी हें संदिग्धच आहे. (पडो-पडवी). तारपरनांत बोल बीनाचा आभास उत्पन्न करावे असे असतात. शंकरपरन, गणेशपरन इत्यादि शब्द कांहीं 'स्तुती' वरून आलेले, मेघवंश, घटायेप, इंद्रधन, बूंदपरन इत्यादि परणांचीं नांवें केवळ सूचकच होत.

यांत एक मात्र दिसतें : पखवाजियांतहि आल्हाददायक रंजकतेची दृष्टि आहे, आणि तबलियांतहि चोख गणितशास्त्र आहे. याचाबत विपरीत कल्पनांनां आधार नाही. आणि या येथील

चर्चैतहि गणित, गणितदृष्टि याचा अर्थ एवढाच कीं जें सुबक, रंजक, वाटलें म्हणून रचिलें, त्या रचनेत व तिच्या प्रत्यक्ष वर्तावांत लयप्रमाणबद्धता, तालाच्या दहा प्राणांचें सतत अवधान, या अनुसंधानांत येणारा कालखंडांचा काटेकोरपणा आणि तो काटेकोरपणा सांभाळावा—कारण त्यामागें कांहीं निश्चित परंपरा व पद्धति आहे—ही मनःप्रवृत्ति, (या 'तालव्यवहार' भागांत फक्त तो व्यवहार योजिणाऱ्यांचा वर्तविणाऱ्यांचा विचार आहे, श्रोत्यांबद्दल असे विचार मनांत येतीलच आणि त्यांपैकीं मागें येऊन गेले—कांहीं पुढें येणार आहेत,)

अशा मनःप्रवृत्तिमुळे, स्वतःच्या शरीराच्या कांहीं सामर्थ्य—दुर्बलतेमुळे, हातीं असलेलें साधन, मिळालेलें शिक्षण व त्यावर केलेला विचाराभ्यास यामुळे, कांहीं संस्कारांमुळे—अनुभवां—मुळे, वेगवेगळे वर्ताव होतात, वेगवेगळी रचनाहि होते, जेव्हां हे फरक लक्षांत येईलतकें मोठे व स्पष्ट दिसतात तेव्हां 'बाज' वेगळा झाला असें म्हणतात, बाज हा शब्द 'वाद्य' यापासून निघालेला आहे, जें बाजतें तें बाज, पण येवढ्यानें अर्थ पूर्ण होत नाही; बाज शब्द उगाच ठोकलेबाज अंदाजाचा नाही, त्याला परंपरेनें एक निश्चित अर्थ आलेला आहे, तो संदिग्ध नाही; अव्याख्यात असला तरी त्याच्या व्याख्येची कल्पना स्पष्ट आहे. बाजामागें वर उल्लेखिलेल्या घटकांचें कार्य असतें; त्यामागें कांहीं भूमिका असते, मग ती जाणीवेंत असो वा नसो, ज्याच्या जाणीवेंत ती असेल तो नायक, बनावक (म्हणजे बनवणारा म्हणजे रचनाकार), पंडित इत्यादि, ज्याच्या ती जाणीवेंत स्पष्टपणें नसेल, पण तरीहि योग्य शिक्षणानें जो त्या जाणीवेप्रत केव्हांहि आणतां येईल तो गुणी, गंधर्व, इत्यादि. ज्याची ती विद्या—पात्रता फक्त नव्हे, पण इतर सर्व वैशिष्ट्ये ज्यामध्ये आहेत तो अतायी, आणि ज्यांच्यांत तीं वैशिष्ट्येहि नाहींत आणि जो उगाच कांहींहि करीत असतो तो आततायी, (सर्व आततायांचा बाज एकच: आततायी बाज, ज्याला कालान्तरानें दड, निश्चित स्वरूप येऊं शकत नाही आणि जो कालप्रवाहांत नामशेषच होतो तो), वेगळा बाज असा तेव्हांच होतो कीं जेव्हां स्वरांग—तालांग यांच्या मांडणीमध्ये, इतर लयलक्षणांच्या जाग-जागच्या योजनांमध्ये, निश्चित नेमका दिसेल असा फरक सांपडतो, जेथें असा फरक स्पष्ट नसेल तेथें एकजिनसीपणा, भूमिकानिश्चिती हें सांपडत नाही, आणि अमुक एका अथवा अनेक बाजांशीं जुळतीं अशीं बाह्यतः भासणारीं रूपे मात्र आढळतात, या बाह्यरूपांनां 'दंग' म्हणतात, जसा मनुष्याचा पोशाख, दंगाचें अनुकरण सहज होतें; बाजाचें अनुकरण करावें तर लयांगें, लयांगलक्षणे व त्यांची तीती मांडणी—वांघणी यांचा अभ्यासविचार करावा लागतो. म्हणून आततायी अगणित, अतायी भरपूर, गुणीगंधर्व थोडे, आणि नायक बनावक—बनावक—पंडित हे तर फारच थोडे, केवळ गीतगानरचना करणारा बनावक तो 'वाग्गेयकार' म्हणजे गेय वाणी बनवणारा, त्याहून थोडे ते पूर्वीचे 'उभयकार' (द्राविड अपभ्रंश 'बैकार'), उभयकार म्हणजे रचनाकार नायक अधिक बनावक, आचार्य हा सर्वांपलीकडचा, अमुक वाद्याचा आचार्य म्हणजे ज्याच्या अंगीं पंडित—नायक—बनावक यांचीं सर्व गुणलक्षणे आहेत आणि शिवाय ज्यानें इतर संबद्ध विषयांचाहि अभ्यास केलेला आहे, व जो इतरांनां विद्या देऊं शकतो तो, [पंडित म्हणजे शास्त्रपारंगत; तो वर्ताव करूं शकेलच असें नाही, रचनाहि करूं शकेलच असेंहि नाही], संगीताचार्य हा गायनवादननृत्य या तिहींचा आचार्य !

एका मृदंगाचार्याच्या बाजामध्ये पुढील कांहीं लक्षणे आढळतात. त्यांच्या संग्रहीं परंपरागत व स्वतः रचलेली अशीं हजारों परणे होती व ती मोठी बिकट (पेंचयुक्त) होती. त्यांपैकी कांहींतर ४०, ७५, १२५, १५०, इतक्या आवर्तनांची आहेत. धडन, तडन, धेत्तु, धितलंग, क्तुधेत्तु, धुमकिट, घिटघिट, गहिगदिन, धिटतक, किडनक, नगधेत्तु, किडनधिता, क्तिधित्ता, धेत्ता, तक्डधान, तडधा, धुंगातक्का, अशा कडक बोलांचें प्राचुर्य आहे. उखाडपळाड, मेघडंबर, घटाटोप, इंद्रघन, बृंदपरन, तडित्परन, तांडवपरन अशा नांवांचीं म्हणजे त्या नांवांनीं वर्णितां येतील अशीं तीं परणे आहेत.

दुसऱ्या एका मृदंगाचार्याच्या बाजाचीं कांहीं लक्षणे पुढीलप्रमाणें : यांचाहि संग्रह अफाट व पेंचयुक्त होता, आणि मात्रामात्रांमधील लयांगांचे भाग चोख वर्तविले गेले पाहिजेत असा त्यांचा विशेष कटाक्ष असे; विद्वत्ताप्रदर्शन त्या मार्गानें करणें ते अधिक उचित मानीत. दहाबारा आवृत्त्यांमध्ये त्यांचीं परणे आटोपत. कांहीं फार थोडीं परणे २०, ४० आवृत्त्यांचीं आहेत, कोणत्याहि लयांत बोल घुमारेदार, स्पष्ट आणि तंतोतंत निघालाच पाहिजे यावर त्यांचें लक्ष असे, व म्हणून कीं काय, परणांमध्ये किटतक, तिरकिटतक, ताधिडनग, नाकिटतगन, धातिक्रधान, किटथुं, नगतिरकिटतक अशा प्रकारच्या बोलांचे आधिक्य आहे.

विद्यापारंगततेमध्ये दोघे आचार्य फारसे न्यूनाधिक नसावेत. वरीलपैकी पहिला बाज अतिद्वुत लयांतहि फार खुलेल पण ठायल्यांत आकर्षक होणार नाहीं हें उघड आहे, त्याचप्रमाणें दुसरा बाज ठायपासून साधारण द्वुतलयापर्यंत खुलेल हेंहि स्पष्ट आहे. कारण १५० पर्यंत आवर्तनें लयभागांसह दाखवावयाचीं तर एकूण वेळ फारफार दीर्घ करून चालणार नाहीं.

पहिला बाज कुदौसिंगांचा व दुसरा नाना पानशांचा, असा वाक्प्रचार आहे.

महाराष्ट्रांत 'नानांचा बाज' च प्रचलित आहे, परंतु त्याशिवाय अज्ञात म्हणतां येईल इतक्या जुन्या परंपरेचा बाज गांवगला आहे, त्याला 'भजनी' बाज म्हणतां येईल; आणि त्याची अभिवृद्धि यात्रास्थळीं, विशेषतः पंढरपुरकडे, अधिक झालेली आहे. कमी मात्रांचीं-धुमाळी शपताल, येथपर्यंतचीं-आवर्तनें, घुमारेदार ठेका, आणि अतिशय सखोल आडलय-परंतु तो बहुतांशीं चतस्र अंगानेंच केलेला, विषममात्रिक (७, ११, १३, १५) ठेक्यांचा अभाव, हीं त्या बाजाचीं मुख्य लक्षणे सांगतां येतील. भजनी मंडळींत गुणीगंधर्व असंख्य झाले व आहेत, नायक फारच थोडे; कारण हा खराखुरा 'लोकरचित' बाज आहे.

हे तिन्ही बाज निःसंशय वेगवेगळे आहेत, परंतु या व अशा वर्णनावरून स्फूर्ति घेऊन कोणी बाजवूं म्हणेल तर तो केवळ 'दंग' होईल. तो 'बाज' असा तेव्हांच नकलतां येईल कीं अशा वर्णनांतून जो इपारा होतो तो, लयांगांचें ज्ञान, हातांचें बळण, श्रवणानुभव-विचार यांत संपन्न असलेल्यानें बरोबर हेरला व त्या इपान्यानुसार विचारानें तसा व्यवहार केला तरच.

असें जो करू शकेल त्याच्या हातून जाणतांअजाणतां विविध बाजामधील एकमेकांशीं जुळणारे जे प्रकार सांपडतील त्यांना कांहीं झूच दिली जाऊन कांहीं नवी भर पडून, त्यांचा एकजीव होऊन, कांहीं नवाच बाज तयार होऊं शकेल, अथवा जुन्याच बाजाला केवळ वेगळ्या

दंगानें तो नटवूं शकेल-नव्या बाजाचा फक्त आभास उत्पन्न करूं शकेल, या रीतिनें वैविध्यप्रकार वाडीस लागत असावे, आणि याच रीतिनें अडाण्यांच्या हातून बाजांची विकृति होऊन तिच्या परंपरेमध्ये मूळचे बाज भ्रष्ट, कधी नामशेषहि होत असतील, हा एक तर्क आहे.

या तर्काच्या अनुषंगानें, व कदाचित् पुष्टिदायक असा, मुद्दा हा कीं वर जो 'भजनी बाज' म्हणून उद्धेखिला त्याच्याशीं मिळतेजुळते बाज सर्व भारतांत पूर्वीपासून आहेत. पंजाब, संयुक्तप्रांत, गुजरात-काठियावाड, राजस्थान, बंगाल-बिहार यांमधील भजनादिकांचे, 'नवटंकी' सारख्या हलक्याफुलक्या प्रकारांचें, लग्नकार्यांत वगैरे होणारें, वगैरे गायनवादन ज्यांनीं सरपेट ऐकलें असेल त्यांना हा मुद्दा पटेले. त्यांतील साथ ढोलक वगैरे वाद्यांची जरी असली तरी त्या वाद्यांमुळे फक्त दंग वेगळ्या होतो. बाज असा समानच रहातो. आणि त्या बाजांत या पुस्तकांत दिलेलीं लयताललक्षणे संपूर्ण दिसतात; कोणाकरवीं कांहीं कमीअधिक एवढाच फरक.

कारण सारें संगीत हें मुळांत 'लौकिक' लोकसंगीत, असेंच असणार. त्यांत तन्हातन्हा होऊन विकास झाल्या कीं आपोआप एक परंपरा, एक सुसूत्र धाटणी बनणार; आणि त्या परंपरेचाच तर्कशुद्ध क्रियाक्षम विचार करतांकरतां 'शास्त्र' असें बनणार. हें शास्त्र ज्यांना माहीत झालें ते त्याला आदरून आपल्या पुढील विकासाला धोरणदृष्टि देणार, आणि त्यांच्या त्या मार्गानें होणाऱ्या वर्तावाच्या अनुकरणाच्या प्रवृत्तिनें 'लोकसंगीतां'तहि पुन्हां भर पडणार, असा हा वादता चक्रक्रम सांगतां येईल.

आपल्याकडे हा चक्रक्रम अतिप्राचीन आहे आणि म्हणून पायाभूत शास्त्र तें चौबाजूंनीं पक्कें झालेलें आहे. त्यांत कालपरत्वे आतां जे फरक होतील ते मूलभूत स्वरूपाचे असे होण्याला विशेष जागा नाही.

परंतु या शास्त्राची जाणीव गेली तर तेंच तेंच पुन्हां 'नवें' समजून उत्पन्न केलें जाईल, आणि प्राचीनांच्या 'चुका' म्हणजे कालान्तरानें त्याज्य ठरलेले अथे पुनरावृत्त होतील. म्हणून शास्त्र हें सांगत राहिलें पाहिजे, परंपरा दाखवीत राहिलें पाहिजे.

तशी परंपरा पखवाजासंबंधीची दाखविली, परंतु त्यांत व्यक्तिमाहात्म्य ठेविलें नाही हें ध्यानांत घ्यावें.

तबल्याची परंपरा, तबल्याचे वेगवेगळे प्रचलित बाज, याचें तपशीलवार वर्णन कोणत्याहि चांगल्या नोटेशनपुस्तकांत उत्तम तऱ्हेनें सांपडेल. गेल्या पांचसात वर्षांमध्ये झालेलीं पुस्तकें या बाबतींत दक्ष आहेत. तेव्हां तो भाग द्रिस्त करण्यामध्ये स्वारस्य नाही. त्याचा कांहीं परामर्श पुढें ध्यावयाचा आहे. तूर्त एवढेंच लक्षांत घ्यावें कीं हे तबल्याचे बाज, 'घराणी' या नांवानें ओळखले जातात, आणि या वेगवेगळ्या घराण्यांचीं जीं नांवां आहेत तीं व्यक्तींचीं नव्हेत तर गांवांचीं आहेत. ही एक विचित्र, तर्कहीन भाषा आहे; ती तशी कां व कशामुळे याचें विवेचन पुढील भागांत करूं.

हे तबल्याचे बाज वेगवेगळे कसे व एकमेकांपासून किती किती प्रमाणांत वेगळे, याचा

विवेक, वाचक आतां करूं शकतीलच, त्याकामीं लागणारा मालमसाला नोटेशन पुस्तकांत असतोच आणि येथेहि कांहीं प्रमाणांत आलेला आहे.

येवढें मान्य केलेंच पाहिजे कीं संगीताच्या इतर अंगांपेक्षां तबल्याचें शिक्षण आज-तागायत जें दिलें घेतलें जात आहे तें बहुतांशीं निष्ठेनें, परंपरेची जाणीव इमानानें राखून, मेहनत करून, असेंच आहे. याला अपवाद आहेत व असणारच, परंतु मुख्य तो प्रकार समाधानकारक आहे.

तरीहि, तालशास्त्र हें टाळीवर म्हणजे तुटक नादांवर आधारित आहे ही कल्पना घर करून राहिली आहे आणि त्यामुळे क्रियेंत नव्हे तर तिच्या मागच्या विचारांत आजकाल विकृति झालेली आहे, हें हल्लींच्या पिढीतील केवळ श्रोत्यांमध्येच नव्हे तर तालवादकांमध्येहि दिसतें, या पुस्तकांत ही तक्रार वारंवार मांडलीच आहे.

त्यांच्या तालवादानांत असेंहि आढळतें कीं चतस्र लयांगांवरच भरपूर मेहनत केलेली आहे; इतकी कीं तिख-खंड-मिश्र-संकीर्ण ठेके वर्तवितांनाहि अंगभाग चतस्रच केले जातात.

‘नवी रचना’ करणाऱ्यांमध्ये अपूर्णाक मात्रासंख्यांचे ठेके—जसे ७॥, १०॥ वगैरे मात्रांचे ठेके—वांघणाऱ्यांची संख्या वाढत आहे, अशा ठेक्यांना अशास्त्रीय मानणारांचा वर्गीहि फार मोठा आहे. त्याबाबत ऊहापोह ‘तालविवेक’ करूं.

त्याच भागांत, स्वतंत्र वाद्यवादन आणि साथसंगत यांमधील भेदाचा विचार करावा लागेल.

तालवाचें, ठेके आणि तालव्यवहार अशा येथपर्यंतच्या भागांत, ‘आज आपण कोठें आहों?’ तें दाखविण्याचा प्रयत्न केला, कोटून आलों, म्हणजे परंपरा काय, याचा विचार आतां करूं. त्या विचारांत ज्याला दाक्षिणात्य किंवा कर्नाटकी पद्धति म्हणतात तिचा कांहीं परामर्श घ्यावाच लागेल.

या सर्व क्रियात्मक, ‘करण,’ भागांत कांहीं कूटप्रश्न उद्भवतात, जर विस्तारांत, पल्ल्यांत, खालीभरीचा फरक होतो, खालीच्या जागीं ‘भा’ हि वाजूं शकतो, तर तालजाति ती काय राहिली ? जर एकेका आवर्तनाच्या अनेकपट आवृत्त्यांनंतरच अवसान येतें, तर ठेका या कल्पनेचा अर्थ काय राहिला ? अशा प्रकारांचे ते प्रश्न आहेत, त्यांचा ऊहापोह ‘तालविवेक’ त करूं, पण आधीं परंपरेचा मार्गोचा घेतला पाहिजे.

१६. परंपरा आणि द्राविड तालपद्धति.

‘परंपरा’ हा एक विस्तृत विषय आहे आणि त्याच्यांत अनेक भाग आहेत, प्रत्येक भाग मोठा आहे व निश्चित पुरावा फारसा उपलब्ध नाही. आपण फक्त तालपद्धतिची परंपरा पाहणार आहोत आणि जेवढ्यापुरती स्पष्ट विधाने आणि नैमका तर्क करितां येतो तेवढाच आधारयुक्त असलेला भाग उचलणार आहोत.

‘द्राविड’ हा शब्द निवडण्याला कारणे आहेत. ‘दाक्षिणात्य’ म्हणावें तर विंध्य पर्वताच्या दक्षिणेकडचा सर्वच भरतखंडभाग दाक्षिणात्य आहे, त्यांत महाराष्ट्रहि येतो. ‘कर्नाटक’ म्हणावें तर इतिहासानुसार पूर्वीच्या कर्नाटकाच्या सीमा फार विस्तृत होत्या आणि त्या आज निश्चित ठरत नाहीत. तंजाऊर हें हिंदुस्तानाच्या दक्षिण टोंकाला पूर्वेकडे जें एक ‘अधोमुख शिंग’ दिसतें त्या नाजूला आहे, तें कर्नाटकच; आणि कृष्णातुंगभद्रा दोआब हाहि कर्नाटकच; आजच्या महाराष्ट्राचा कांहीं भाग कर्नाटकांतच पूर्वी असे; १७६१ च्या सुमारास मुघल साम्राज्याचे जे सुभे त्यांतील विजापुर सुभ्यांत पुणें जिल्हा होता, आंध्र-महाराष्ट्र-कोंकण-विदर्भ-कर्नाटक यांची राजकीय व सांस्कृतिक सरमिसळ दोन हजार वर्षांची तरी कर्मातकमी आहे. शिवाय, ‘कर्नाटकसंगीत’ हा शब्द प्रथम आढळतो तो भूलोकमल्ल सोमेश्वर चालुक्य (१११६-११२७) याच्या अभिलेखितायेचिंतामणि उर्फ मानसोल्लास या ग्रंथांत, आणि हा राजा महाराष्ट्रीय-कर्नाटकी मानितात, महाराष्ट्रांतील आजची तालपद्धतित्या ‘द्राविड’ भागांतील तालपद्धतिहून वेगळी व इतर हिंदुस्तानांतील तालपद्धतिप्रमाणेंच आहे असें म्हणतात. म्हणून दाक्षिणात्य किंवा कर्नाटक यांपेक्षां द्राविड शब्द अधिक युक्त वाटतो. ही द्राविडतालपद्धति वेगळी आहे इतकेंच नव्हे तर तिचें शास्त्रहि वेगळें आहे असें मानितात. म्हणून तिच्याकडे नजर टाकणें भाग आहे.

अनेक विचारभाग येथें एकत्र गुंफायलाचे आहेत. म्हणून द्राविड तालपद्धतिकडे नजर टाकूं, तिची परंपरा काय सांगितली जाते ती पाहूं. नंतर ऊर्वरित हिंदुस्तानांतील तालपरंपरा काय व कशी तें पाहूं. आणि साम्यभेद कोणते तें तपासूं.

आजचीं प्रमुख प्रगत द्राविड तालवाद्ये निदान सुमारे ८००-१००० वर्षांपासून आहेत. ती म्हणजे मृदंगम्, घटम्, कंजीरा (खेजिरी), तविल (ढोलकी), आणि करताल. करतालाच्या नादाला अनुरणन नाही, घटमच्या नादाला अतिशय कमी, आणि द्राविड कंजीरा व मृदंगम् यांच्या नादाला घुमारा फारच थोडा व आंशहि कमी. म्हणून दीर्घ अखंड नादाचीं स्वरांज्ये त्यांत विशेष नाहीत. द्राविड भाषा व्यंजनप्रचुर आहेत, त्यांमध्यें दीर्घ अकारादि स्वराक्षरें कमी वापरिल्लीं जातात, हें बंगाली, विहारी, ब्रज-अवधी-भोजपुरी-मैथिली वगैरेंच्या तुलनेनें जाणवतें. परिणामी, द्राविडांचा जो विलंबित लय तो एकतर ‘आपल्या’ विलंबिताहून शीघ्र भासतो अथवा त्यांतील मात्रा नामक मूलप्रमाणाचे अंगभाग अक्षरांच्या उच्चारानीं स्पष्ट व्यक्त होतात, परंतु द्राविड

लयतालपरिभाषा मात्र आपल्या आजच्या प्रघाताप्रमाणें भोगळ झालेली नाही, तिच्यांत स्पष्टपणा बराच टिकून राहिलेला आहे. म्हणून द्राविडांची द्रुतलघूंबद्दलची दृष्टि वेगळी भासते. (तत्त्वतः ती तशी नाही हें पुढें दाखवूं). न्हस्वत्वामुळे उच्चार तुटकसे भासतात आणि म्हणून हस्तक्रिया आणि उच्चार यांचा मेळ स्पष्ट दिसून येतो.

न्हस्व उच्चार अथवा आघात अणुद्रुत मोजतो. दोन अणुद्रुतांचा एक द्रुत, तो दर्शविण्यासाठी दीर्घोच्चार जरी केला तरी माप 'न्हस्वोच्चार आणि तेवढाच पुढें विराम,' अथवा 'हस्ताघात व सशब्द-निःशब्द क्रिया,' असें करितात. लघु म्हणजे दोन द्रुत हें प्रमाण मात्र कायम नाही ! लघुची हस्तक्रिया म्हणजे 'न्हस्व हस्ताघात आणि त्यापुढें एकाहून अनेक निःशब्द क्रिया.' लघुचें उच्चारणहि त्यानुसारच करावयाचें. (परिणामी, द्राविड संगीतांत दीर्घ मीड, संथ आकार वगैरे फारसे दिसत नाहीत). अशा प्रकारे लघुचे वेगवेगळे प्रकार होतात. ते तिस्र, चतस्र, खंड, मिश्र व संकीर्ण लघु.

तिस्रलघु = न्हस्व हस्ताघात + दोन विराम = तीन अंगें

चतस्रलघु = न्हस्व हस्ताघात + तीन विराम = चार अंगें

खंडलघु = न्हस्व हस्ताघात + चार विराम = पांच अंगें

मिश्रलघु = न्हस्व हस्ताघात + सहा विराम = सात अंगें

संकीर्णलघु = न्हस्व हस्ताघात + आठ विराम = नऊ अंगें

चार न्हस्वाक्षरें उच्चारण्यास लागणारा एकूण काळ ती एक मात्रा, व तेंच कालमान चार निमेष. लघुची मात्रा एक असें साधारण प्रमाण. अर्थात् साधारणतः तिस्रलघु $\frac{3}{4}$ (पाऊण) मात्रेचा, चतस्रलघु एकमात्रेचा, खंडलघु $\frac{5}{4}$ (सवा) मात्रेचा, मिश्रलघु $\frac{7}{4}$ (पावणेदोन) मात्रांचा आणि संकीर्णलघु $\frac{9}{4}$ (सवादोन) मात्रांचा. अर्थात् लघुप्रमाण हें चतस्र असलें तर द्रुत हा २ अक्षरांचा होतो आणि अणुद्रुत एक अक्षराचा. त्याच अंगप्रमाणकोष्टकानुसार गुरु = दोन चतस्र लघु = ८ अक्षरें, प्लुत = तीन चतस्रलघु = १२ अक्षरें आणि काकपद = चार चतस्रलघु = १६ अक्षरें होतात, आणि जेवढ्या मात्रा तेवढीच न्हस्वाक्षरेंहि, असें छंदानुसार स्वरांग हें व्यवहारांत उच्चारानें पाळावयाचेंच, म्हणून द्राविड पद्धतिच्या तालांत अक्षर-मात्रासंख्या भरपूर भासते आणि जलद उच्चारांची मालिका असें स्वरूप कानांनां वाटतें; स्वरांगांमध्ये अक्षरोच्चार, मुरक्या, कंप, गिटकडी हीं गमकें अधिकतर येतात.

लघु = १ मात्रा = ४ न्हस्वाक्षरें, आणि १ अक्षर = १ मात्रा = $\frac{1}{4}$ लघु म्हणजेच लघु = ४ मात्रा, हीं दोन वेगळीं प्रमाणें अनुक्रमें तालांग व स्वरांग-दृष्टिनें केलेलीं आहेत. हें या पुस्तकांत पूर्वी आलेंच आहे.

तालवर्णन लघुगुरुद्रुतांच्याच भाषेत, आणि लघुचे पांच प्रकार. म्हणून प्रत्येक ताल हाहि पांच प्रकारांचा होतो. त्या तालजाति. लघु जसा तिस्र-चतस्र-खंड-मिश्र-संकीर्ण धरला जाईल तसा एकच नांव असलेला ताल हाहि तिस्र-चतस्र-खंड-मिश्र-संकीर्ण अशा जातिचा होईल.

मुख्य ताल सात मानितात. त्यांना सप्तसूडताल असें जुने नांव आहे. ते ताल एकताल, रूपकताल, त्रिपुटताल, संपताल, मध्यताल, अद्विताल व ध्रुवताल हे होत.

एकताल = एक लघु	(चतस्रलयांत चार अक्षरमात्रा)
रूपकताल = द्रुत + लघु.	(„ सहा „)
त्रिपुटताल = लघु + द्रुत + द्रुत.	(„ आठ „)
संपताल = लघु + अणुद्रुत + द्रुत.	(„ सात „)
मध्यताल = लघु + द्रुत + लघु.	(„ दहा „)
अद्विताल = लघु + लघु + द्रुत + द्रुत.	(„ बारा „)
ध्रुवताल = लघु + द्रुत + लघु + लघु.	(„ चौदा „)

यांत प्रत्येकीं लघु पांच प्रकारचा, म्हणून एकूण $७ \times ५ = ३५$ 'सप्तसूडजातिताल' होतात. त्यांना पस्तीस वेगवेगळीं नांवेहि दिलेलीं आहेत. तें कोष्टकरूपानें मांडूं. कोष्टकांतील मात्रासंख्या ही चतस्र अंगमानाची अक्षरसंख्या होय. कोष्टकांत लघु = ल, द्रुत = द, अणुद्रुत म्हणजे विराम = व हे संक्षेप वापरिले आहेत.

१) एकतालप्रकार पांच —

तिख एक (सुधाताल)	= ल = ३.
चतस्र एक (मनताल)	= ल = ४.
खंड एक (रतताल)	= ल = ५.
मिश्र एक (रागताल)	= ल = ७.
संकीर्ण एक (वसुताल)	= ल = ९.

२) रूपकतालप्रकार पांच—

तिख रूपक (चक्रताल)	= दल = २ + ३ = ५
चतस्र रूपक (पट्टीताल)	= दल = २ + ४ = ६
खंड रूपक (राजताल)	= दल = २ + ५ = ७
मिश्र रूपक (कुलताल)	= दल = २ + ७ = ९
संकीर्ण रूपक (बिंदुताल)	= दल = २ + ९ = ११

३) त्रिपुटतालप्रकार पांच—

तिख त्रिपुट (शंखताल)	= लदद = ३ + २ + २ = ७
चतस्र त्रिपुट (आदिताल)	= लदद = ४ + २ + २ = ८
खंड त्रिपुट (दुष्करताल)	= लदद = ५ + २ + २ = ९
मिश्र त्रिपुट (लीलाताल)	= लदद = ७ + २ + २ = ११
संकीर्ण त्रिपुट (भोगताल)	= लदद = ९ + २ + २ = १३

४) श्लेषतालप्रकार पांच-

तिस्र श्लेष	(कदंबताल)	= लवद = ३ + १ + २ = ६
चतस्र श्लेष	(मधुरताल)	= लवद = ४ + १ + २ = ७
खंड श्लेष	(चणताल)*	= लवद = ५ + १ + २ = ८
मिश्र श्लेष	(मुरताल)	= लवद = ७ + १ + २ = १०
संकीर्ण श्लेष	(करताल)	= लवद = ९ + १ + २ = १२

५) मध्यतालप्रकार पांच-

तिस्र मध्य	(सारताल)	= लदद = ३ + २ + ३ = ८
चतस्र मध्य	(सामताल)	= लदद = ४ + २ + ४ = १०
खंड मध्य	(उदयताल)	= लदद = ५ + २ + ५ = १२
मिश्र मध्य	(उदीर्णताल)	= लदद = ७ + २ + ७ = १६
संकीर्ण मध्य	(रवताल)	= लदद = ९ + २ + ९ = २०

६) अष्टतालप्रकार पांच-

तिस्र अष्ट	(गुप्तताल)	= ललदद = ३ + ३ + २ + २ = १०
चतस्र अष्ट	(लेखाताल)	= ललदद = ४ + ४ + २ + ४ = १४
खंड अष्ट	(विदलताल)	= ललदद = ५ + ५ + २ + २ = १४
मिश्र अष्ट	(लयताल)	= ललदद = ७ + ७ + २ + २ = १८
संकीर्ण अष्ट	(धीरताल)	= ललदद = ९ + ९ + २ + २ = २२

७) ध्रुवतालप्रकार पांच -

तिस्र ध्रुव (मणिताल)	= लदलल = ३ ÷ २ + ३ + ३ = ११
चतस्र ध्रुव (श्रीकताल)	= लदलल = ४ + २ + ४ + ४ = १४
खंड ध्रुव (प्रमाणताल)	= लदलल = ५ + २ + ५ + ५ = १७
मिश्र ध्रुव (पूर्णताल)	= लदलल = ७ + २ + ७ + ७ = २३
संकीर्ण ध्रुव (भुवनताल)	= लदलल = ९ + २ + ९ + ९ = २९

आतां, या ३५ 'सप्तसूत्रजातितालां' पैकीं प्रत्येकाची 'गति' वेगवेगळी करितां येते. ती अशी कीं, वर जीं अंगें लिहून दाखविलीं, त्या प्रत्येक अंगाची 'गति' तिस्र, चतस्र, मिश्र, खंड, संकीर्ण यांपैकीं एकादी कलावयाची. उदाहरणार्थ, वर पहिलाच दिलेला ताल आहे तिस्र एकताल म्हणजे सुधाताल, त्याचें अंग फक्त एक लघु, तें तिस्रगति करावयाचें म्हणजे तीनवार, ललल असें, व्यावयाचें; मात्रा ३ + ३ + ३ = ९ होतील. तोच ताल चतस्रगतिचा म्हणजे

* चण म्हणजे प्रख्यात, संस्कृत शब्द.

लललल, मात्रा ३ + ३ + ३ + ३ = १२; खंडगतिचा म्हणजे ललललल, मात्रा ३ + ३ + ३ + ३ + ३ = १५, मिश्रगतिने मात्रा ३ + ३ + ३ + ३ + ३ + ३ + ३ = २१, व संकीर्णगतिने २७ मात्रा.

दोनच उदाहरणे पुरेत.

चतस्र त्रिपुट खंडगति = ५ वेळां ल + ५ वेळां द + ५ वेळां द = ६० मात्रा;

संकीर्ण ध्रुव मिश्रगति = ७ वेळां ल + ७ वेळां द + ७ वेळां ल + ७ वेळां ल
= ६३ + १४ + ६३ + ६३ = २०३ मात्रा.

(चतस्र जातिमध्ये ल = ४ मात्रा, संकीर्णमध्ये ल = ९ मात्रा, म्हणून).

अशा प्रकारे $७ \times ५ = ३५$ तालांचे $३५ \times ५ = १७५$ 'सप्तसूडजातिगतिताल' बनतात.

ही 'सप्तसूडादि' व्यवस्था मोठी तर्कयुक्त वाटते खरी, पण तिच्यांत एक विसंगति भासते. तिख-चतस्र वगैरे जाति असेल तिच्यानुसार लघु ६, ४ वगैरे मात्रांचा आणि खंड-मिश्र वगैरे गति असेल तिच्यानुसार तो लघु ५, ७ वगैरे वेळां आवृत्त करावयाचा, हे ठीक आहे; परंतु जसा लघु तसाच द्रुत व अणुद्रुत वेगवेगळा होत नाही, लघुच्या मात्रा ७ (मिश्रलघु) तर द्रुतच्या ६ म्हणजे साडेतीन व अणुद्रुताच्या ४ म्हणजे पावणेदोन होत नाहीत, द्रुत व अणु यांची जाति तिख-खंड-संकीर्ण-मिश्र अशी वेगवेगळी होत नाही !

हे कसे, या शंकेचा परिहार असा. या तालांग-पद्धतिमध्ये २ अणुद्रुत = १ द्रुत व २ द्रुत = १ लघु ही प्रमाणे फक्त चतस्रजातिमध्येच लागू होतात. कारण लघुची व्याख्या 'द्रुताच्या दुप्पट' अशी नाही. ही पद्धति न्हस्वाघात, न्हस्वोच्चार, यांवर आधारिलेली आहे. न्हस्वोच्चारकाल किंवा आघात तो अणुद्रुत, द्रुत म्हणजे तो आघात अधिक तेवढाच काळपर्यंत विराम. या द्रुतापुढे एक, दोन, तीन असे न्हस्वकाळ विराम ठेवून अनुक्रमे तिख, चतस्र, खंड असे 'लघु' बनतात. म्हणजे संकीर्णलघु = (न्हस्वकालाघात व त्यापुढचा एक विराम हा एक द्रुत, व त्याच्यापुढे ७ न्हस्वकालविराम) इतका काळ होतो व त्याच्या मात्रा नऊ. अर्थात् या पद्धतिमध्ये लघुविराम हा तिखलघु + १ मात्रा = ४ मात्रा, चतस्रलघु + १ विराम = ५ मात्रा, असा वेगवेगळा होईल व त्याचप्रमाणे इतर लयांगांचेहि.

परंतु हा न्याय गतिला लागू नाही. द्रुतच्या मात्रा नेहमीच दोन खऱ्या, परंतु त्या तिख, चतस्र अशा गतिने जाऊ शकतात. याचा अर्थ एवढाच की त्या तीनवार, चारवार वगैरे आवृत्त होऊ शकतात, द्रुत हाच तीन, चार वेळां पुन्हां घेतला जातो.

जेथे अणुद्रुत-द्रुत-लघु-गुरु-प्लुत इत्यादि परस्परप्रमाणे १ : २ : ४ : ८ : १२ ही अबाधित रहातील तेथे लघु हा तिख-चतस्र-खंड अशा वेगवेगळ्या जातींचा केला तर परस्पर-प्रमाणांनुसार द्रुतप्लुत वगैरेव्याहि मात्रा वेगवेगळ्या जातींच्या होतील. पण ते अफाट विस्ताराचे होत, म्हणून चतस्रलय कायम करून, १ : २ : ४ : ८ : १२ ही परस्परप्रमाणे अबाधित ठेवून,

इतर ताल बहुधां वर्तविले जातात. ते १०८ आहेत. त्यांत चच्चत्पुट-चाचपुट-षट्पितापुत्रक-संपकेष्टक-उद्धट्ट हेहि आहेत ! इतर तालांपैकी विशेष प्रसिद्ध ताल ते—

आदिताल, एक लघु, मात्रा ४, म्हणजे अक्षरे चार व त्यांना एक लघु म्हणावयाचे.
 श्रीरंगताल, ललगलप, मात्रा ३२.
 वर्णभित्तताल, ददलग, मात्रा १६.
 प्रतिताल, लदद, मात्रा ८.
 मध्यताल, ललगलललल, मात्रा ३२.
 एकताल, एक द्रुत, मात्रा २.
 अटताल, लददल, मात्रा १२.
 अभंगताल, लप, मात्रा १६. (प = प्लुत).
 झंपताल, ददवल, मात्रा ९.
 यतिताल, गलल, मात्रा १६.
 षट्ताल, दददददद, मात्रा १२.
 झंपताल, दददवल, मात्रा १०. (दुसरा प्रकार).
 मण्ठताल, ललगलवलवलवलव, मात्रा ३६.

हे ताल विशेष वापरिले जातात. यादी वादविण्याची गरज नाही. या १०८ तालांपैकी बहुतेक ताल संगीतरत्नाकरांतील पांचव्या तालाध्यायामध्ये जी १२० देशी तालांची यादी आहे, तिच्यापैकीच आहेत.

हे १०८ तालहि पंचजाति-पंचगति भेदाचे करून प्रत्येक तालाचे $५ \times ५ = २५$ भेद होतील आणि तालसंख्या $१०८ \times २५ = २७००$ होईल; पण तसा प्रघात नाही.

याच एक अपवाद आहे. तो म्हणजे अतिप्रसिद्ध 'चापुताल'. केवळ 'चापु' अथवा चतस्र चापुताल आढळत नाही. नुसतेंच 'चापुताल' नांव सात मात्रांचा ताल दर्शवितो. या सर्व चापुतालांत खंड किंवा अंगें फक्त दोनच दिसतात, आणि एकूण मात्रा ३, ५, ७ कीं ९ यावरून तो चापु तिस्त, खंड, मिश्र कीं संकीर्ण होऊ शकतो.

तिलचापु = $१ + २ = ३$ मात्रा. खंडचापु = $२ + ३ = ५$ मात्रा. मिश्रचापु अथवा 'चापु' = $३ + ४ = ७$ मात्रा. संकीर्णचापु $४ + ५ = ९$ मात्रा. हे सप्तसूडादि पंचजाति-पंचगतिभेद-तालांच्या मुख्यस्थैत वसत नाही. हे स्पष्ट आहे. परंतु 'चापुतालम्' अत्यंत लोकप्रिय आहे हे खरे. केवढे आवर्तन अधिक लोकप्रिय होतें, याचा विचार आपण पूर्वीच केला आहे.

प्रत्येक तालाचा 'विलोम' होतो, म्हणजे त्याचीं अंगें वेगळ्या क्रमानें वसलीं जातात. जसें $३ + ४ = ७$ हा चापु आणि $४ + ३ = ७$ हा विलोम चापु.

ही शाली तालशास्त्रविचक्षणा. प्रत्यक्ष वर्तावामध्ये अक्षरे वापरिलीं जाणार, गीतांत भाषेतील अक्षरे आणि वादनांत वर्ण. द्राविडोमध्ये स्वराक्षरेहि अ - अऽ, आ - आऽ अशीं

कमीअधिक न्हस्वत्वाची आहेत आणि क, ख, ग, यांमधील भेद स्पष्ट उमटत नाही. भाषेत व्यंजने अधिक्याने, म्हणून द्रुतलयाचा भास अधिक होतो, दीर्घ आकारयुक्त तानाहि कंपित दर्शविल्या जातात. अनुकरणाने की काय, तालवाद्यांची पाटाक्षरेहि दीर्घ धुमान्याचीं नाहीत व त्यांमध्ये मनगटाचा हुंकार नाही, घोष आहे. सर्व पाटाक्षरे एकेका मात्रेचीं अशीं प्रत्येकीं गणिलीं जातात.

एकमात्रेचीं पाटाक्षरे; त(ता), ट(टा), धि, कि, न (झा), तोम्, झ, न्नु, नोम्, क, रा, रि, झम्, द्रु वगैरे. दोन मात्रांचे बोल; तक, टक, टकि, तझम्, तरि, तकुम् (टकुम्), तन, तरुम्, किट, किल, झन्नु, धिमि, धिन्, धिर, हन, नक वगैरे. — ध आणि द, त आणि ट, असा भेद फारसा मानीत नाहीत. — तीन मात्रांचे बोल; तकिट, तधिमि, तधर, तधरि, तधन, तनन, तरित, धिरन, झनुट वगैरे, अशा प्रकारें लघुगुरुतुल्यतादि दाखविले जातात. अमुक इतक्या मात्रांचा विराम म्हणजे स्तब्धता हें अर्थात् आहेंच.

परिणामी, द्रविडांचा लयविचार-लयवर्ताव हा अतिशय स्पष्ट व फारच रंजक होतो. 'अमुक गायक केवळ सुरांचें गाणें गातो, 'म्हणून' त्याचा ताल स्पष्ट नाही, आणि अमुक गायक अतिशय तालबद्धतेनं गातो, 'अशी आपल्याकडे जी भाषा ऐकू येते ती उत्तम होण्याला द्राविड-पद्धतिमध्ये वांघच नाही, कारण त्यांचीं स्वरांगेहि सल्मा-अलग अशीं सुस्पष्ट व न्हस्व आहेत.

अर्थात् 'यति' ही द्रविडांमध्ये आजहि जाहीर आहे, आपल्याप्रमाणें विस्मृत झालेली नाही. उदाहरणार्थ —

॥ धिमिटकझनु तधिन्गिनतोम् तकधिरु तधन टक ॥ या ६-५-४-३-२ मात्रा म्हणजे ही गोपुच्छा यति;

॥ झनु तझनु तकझनु किटतकझनु तकिटतकझनु ॥ या २-३-४-६-७ मात्रा म्हणजे ही स्रोतोवहा यति,

॥ किन्तोम् धिन्गिनतोम् तधिन्गिनतोम् तकतधिन्गिनतोम् तधिन्गिनतोम् धिन्गिनतोम् किन्तोम् ॥ या ३-४-५-७-५-४-३ मात्रा म्हणजे ही मुदंगा यति,

॥ तकझनु तकिट तक तकिट तकझनु ॥ या ४-३-२-३-४ मात्रा म्हणजे ही पिपीलिका यति, जिला द्राविडांत 'डमरु यति' म्हणतात,

हें स्पष्ट आहे व सर्वांच्या जाणीवेंत आहे. आपल्याकडे यतिप्रकार असूनहि ते जाणीवेंत राहिले नाहीत. आपल्याकडे हे प्रकार त्रिपल्ली-चौपल्लीचे मानले जातील.

अशा प्रकारचे यतिप्रकारांचे प्रस्तार द्राविड तालवादनांत केले जातात व वादनविस्तार होतो.

विराम म्हणजे स्तब्धता ही द्राविड तालवादनांत आपल्याहून अधिक वापरिली जाते, आणि तिच्यामुळें वादनांत ज्याला 'आडलय' असें आज आपल्याकडे स्थूलमानानें म्हणतात तो रंजक विषम प्रकार सहज उत्पन्न होतो.

उदाहरणार्थ, आठ लघूंचा ताल मानूं व लघु चतस्र ठेवूं, म्हणजे एकेका लघुमध्ये मात्रा चार, एकूण $४ \times ८ = ३२$ मात्रा. प्रत्येक मात्रेला एकेक पाटाक्षर. असे ३, ४, ५, ७ मात्रांचे तकिट, तकधिमि, तक्तकिट, तकधिमितकिट असे अनुक्रमें 'बोल' टाकूं. आधीं मूळ ताल ॥ तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि ॥ असा आहे. विराम घेऊन, ३, ५, ७ मात्रांच्या बोलांनीं, हें पुढीलप्रमाणें होईल.

॥ ... तकि । टतकिट । तकिटत । किटतकि । टतकिट । तकिटत । किटतकि । टतकिट ॥

॥ ... तक । तकिटत । क्तकिट । तक्तकि । टतक्त । किटतक । तकिटत । क्तकिट ॥

॥ तकधिमि । तकिटत । कधिमित । किटतक । धिमितकि । टतकधि । मितकिट ॥

दुसरे उदाहरण म्हणून आदिताल घेऊं; हा आदिताल प्रकार 'चतस्र त्रिपुट, तिस्रगति' असा वर्णितां येईल. त्रिपुटताल म्हणजे लदद; चतस्रजाति म्हणून ल = ४ मात्रा, द = २ मात्रा, तिस्रगति म्हणून प्रत्येक अंग तीनवार ध्यावयाचें, ल ४ ल ४ ल ४ द २ द २ द २ द २ द २ द २ असा ताल. (येथील आंकडे मात्रांचे आहेत), एकूण मात्रा २४. त्यांचे भाग ८, प्रत्येकांत तीन मात्रा, ल १ ल २ ल ३ ल ४ असे 'अनुक्रम' लिहून हें पुढीलप्रमाणें स्पष्ट होईल—

ल १ ल २ ल ३ ल ४, ल १ ल २ ल ३ ल ४, ल १ ल २ ल ३ ल ४; द १ द २, द १ द २, द १ द २; द १ द २, द १ द २, द १ द २, द १ द २, आणि तीनतीन मात्रांचे असे ८ भाग असे—

॥ ल १ ल २ ल ३ । ल ४, ल १ ल २ । ल ३ ल ४, ल १ । ल २ ल ३ ल ४ ।

। द १ द २, द १ । द २, द १ द २ । द १ द २, द १ । द २ द १ द २. ॥

हें बोलांत बसवून—

॥ तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट ॥

॥ तकधि । मितक । धिमित । कधिमि । तकधि । मितक । धिमित । कधिमि ॥

॥ — — — । — तक । तकिट । तक्त । किटत । क्तकि । टतक । तकिट ॥

॥ — — — । तकझ । नुतकि । टतक । झनुत । किटत । कझनु । तकिट ॥

येथें पहा कीं तकिट ३ मात्रा, तकधिमि ४ मात्रा, तक्तकिट ५ मात्रा व तकझनुतकिट ७ मात्रा असे बोल घेऊनहि त्यांचेच लघु ४ मात्रा व द्रुत २ मात्रा असे गट केले आहेत. म्हणजे आपोआपच बोलवांत झाली. स्वरांगानेंच तालांग बनविलें.

अशा प्रकारें नाना विराम व विविध मात्रांगांचे बोल घेऊन रंजक 'आडलय' सहज होते. प्रत्येक अक्षराची मात्रा एक म्हणून हें सहज आकळतां येते व साथहि सहजपणें आड नेतां येते. आपला 'आडलय' वस्तुतः अधिक अवघड आहे कारण त्यांत घुमारे, जोरभारांचे भेद, खालीभरीचा भेद, खुलेबंदपणाचा भेद, घुमारा वाढविणें, यांचें वैचित्र्यवैविध्य फार आहे. पण म्हणूनच आपले असे प्रकार सर्वजणांस सहज आकळतां येत नाहींत, त्यांना फक्त समेचा म्हणजे अवसानाचा 'धा' दिसतो, द्राविडांत 'समेचा धा' नाहीं.

वर दाखविलेल्या उदाहरणांनीं स्पष्ट होईल कीं अक्षरसमूहांचे बोल हें साधन वापरून, त्यांत भरील विराम वाळून, तालवर्तीब होतो, म्हणून 'अमुक ठेका' हेंहि महत्त्वाचें नाहीं;

लयगें हींच महत्वाची आहेत व त्यांमध्ये अफाट विस्तार होऊं शकतो. साथीला आड नेऊनमुढां, भरदार घुमारे व आंस कमी असल्यामुळें, स्वरवाद्य-गायन हें प्रमुख ठेवितां येतें आणि नंतर गायकाला किंवा स्वरवाद्यवादकाला विश्रांति देऊन तालप्रस्तार भरपूर मांडतां येतो. जसें—

१ - - ता ऽ ऽ तकिट-तक तझनु ता ऽ - - तधिमि तकिट ता ऽ कझनु ताधिन्-
गिनतो ऽ ऽ म् । तक झनु टक धिमि तक झनु टक धिमि - तधिग्- किनतोम् ता ऽ - - झंनुता-
तधिमि - - । तधिम्-तधिन्गिनतोम् ता ऽ ऽ - तधिम् - ता ऽ धिन्गिनतोम् ता ऽ ऽ ऽ । - -
धीम्-किन्-जा-तो ऽ म् - ता-धीम्- किनतो ऽ ऽ म् ।

या उदाहरणांत तिहाईसारखे प्रकार भासतील. परंतु आपल्याकडे जशी तालपरणाची तिहाई तसा एक प्रकार अखेरीस केला जातो, त्याला 'मुकुटम्' म्हणतात. त्यामध्ये अनेकवार तिहाई येते, जणू आपले नऊहक्के वगैरे, पुढील 'मुकुट' पहा—

१ - - ता ऽ ऽ तकिट ता तधिमि-तक झनुत - - धिम् गिनतोम् तधिम् ऽ ऽ गिनतोम्
तधिन्गिनतो ऽ ऽ म् ॥ - - - ता-तधिन्-गिनतोम् ता - - तधि - - ता-धिन्गिनतो ऽ म् ताधिन्गिन्-
नतोम्-ताधिन्गिनतो ऽ ऽ म् ॥ - - - तधिमि तझनु तक तधिमि तझनु तधिन् ऽ - गिनतोम्
तधिन्-गिन्-नतोम् तधिन्-गिनतो ऽ ऽ म् ॥ - - - ता - - धी - - ता-झम् - - तटिकिट-तो ऽ म्-
तकटटि किट तो ऽ ऽ म् ॥ - - - तक धिमि तरि-झनु - - ता-धिन्-गिन् ऽ नतोम् ता-धिन्-गिन ऽ
तोम् ता-दिग्-गिन-तोम् ॥ तक धिमि-झनु तकिट तदिग्-गिन तोम् - - - ता धिग्-गिन तो ऽ ऽ म्-
ता धिग्-गिन तो ऽ ऽ म् ॥ झनु तक धिमि - - तधिन्-गिनतोम् तक - - ताधिग्-गिन तो ऽ ऽ म्-
तधिग्-गिन तो ऽ ऽ म् गिन तक तक-धिन्-तधिन्-गिन तो ऽ ऽ म् ॥ झनु तक-ता-धीन्-गिन्-
ना-तोम् ता ऽ - धीन्-गिन्-ना-तोम् ता ऽ - धीन्-गिन्-ना-तो ऽ ऽ म् ॥ तकिट झम्- धिमि
तझनु तकिट झ ऽ म्- धिमि तझनु टकि ऽ तझम्-धिमि तझ ऽ ऽ न्नु ॥ धि-तोम्-किटतक
धिन्- - - धी-तो ऽ म्- किट - तक धीन्-किट-तक धीन्-किट तक - - धीन् ॥

यांत शेंवटची तिहाई तर स्पष्ट आहेच, परंतु अव्वलपासून अखेरपर्यंत 'ताधिन्-
गिन्नतोम्' हा बोल नाना विराम घेऊन आणि धीन्, गिन्, तोम् हीं अक्षरें दीर्घ करून तिहाई-
सारखे परंतु वेगवेगळ्या दमाचे प्रकार केलेले आहेत.

येथें असेंहि दिसतें कीं आवर्तन असुक इतक्या मात्रांचें हें खरें, परंतु त्या आवर्तनाच्या
मात्रांचीं अंगें फक होतात; आपली 'खंड' ही कल्पना येथें नाहीं. मुठ्या अक्षरांनीं अंगें बनतात,
तेव्हां आपण ज्याला बोलवांट म्हणतां ती केवळ जागजागीं नाना विराम ठेवून होऊं शकते.
म्हणून हा एक लयबद्ध 'नादप्रवाह' होतो. 'समेचा धा' नसल्यामुळें तर हें अधिकच जाणवतें.
परंतु आपल्याकडेहि सीधा ठेका-कायदा वगैरे सुटून दीर्घ विस्तार सुरू होतो तेव्हांहि कांहींसा
असाच प्रकार होतो; म्हणून ही द्राविड तन्हा अगदींच अपरिचित अशी वाटूं नये.

'लिपटून वाजविणें' हें या पद्धतिमध्ये आहेच; आणि त्या लिपटण्यांतूनच सहज
आडलय निर्माण करितां येतो. म्हणून पळवी नामक जो त्यांचा गायनप्रकार आहे त्यामध्ये

‘जुगलबंदी’ उत्तम होते. किंवा लुपटणें हेंच या पद्धतिमध्ये विशेष जाणवतें. हें लुपटणें न्हस्वाक्षरे व विराम यांनीं मुख्यतः साधिलेले आहे.

कला नामक जें मात्रांग, त्याचा द्विकल-चतुष्कलदि उपयोग केल्यानें तालविस्तार व विषम मांडणीमध्ये अधिक रंजक भर पडते. द्विकल म्हणजे एकेका तालांगाचे दोनदोन भाग पाडणें-दाखविणें, चतुष्कलांत चार चार भाग वगैरे, उदाहरणार्थ आदिताल (चतस्र त्रिपुट) हा ‘लदद’ असा आहे. ४ अक्षरांचा लघु, २ अक्षरांचा द्रुत आणि २ अक्षरांचा द्रुत. याचें द्विकल रूप म्हणजे तेवढ्या तेवढ्याच काळांत, शीघ्रता न वाढवितां, अक्षरें निम्या निम्या दीर्घत्वाचीं करून, हें रूप ८ + ४ + ४ भागांचें दाखवावयाचें, (आपल्याकडे एका उरलेल्या लयांतच । धा । धी । ऐवजीं । धागे । दिन । वगैरे करतात तसाच हा प्रकार, परंतु हें रूप द्विकल आहे याची जाणीव आपणांकडे उरलेली नाही, या पुस्तकांत ती करून द्यावी लागली.)

आणि याहून विकट प्रकार म्हणजे हीं द्विकल-चतुष्कलें पुन्हा पंचविध जातिगतींनीं नटवावयाचीं; जसे ‘झनु’ चें द्विकल ‘तकझनु’; परंतु ‘झनु’ हा लघु मानिल्यास येथें चतस्र जाति; ‘तकझनुतकझनुतकझनु’ हें सर्व तेवढ्याच, ‘झनु’ च्याच काळांत, वाजविलें कीं गति तिस्र, उलट ‘झनुत’ ही लघुची तिस्रजाति, ‘किटतकझनु’ हें त्या लघुचें द्विकलरूप, एकूण काळ मूलच्या ‘झनु’ एवढाच ठेवावयाचा.

(द्विकल-चतुष्कल केल्यानें चित्र-वार्तिक मार्ग होतातच असें नाही कारण हीं कलां सतत कायम रहात नाहीत; हें पूर्वी वर्णन केलेच आहे.)

बोलरचना, बोलांच्या मालिका याच या पद्धतिमध्ये अधिक आकर्षक बनतात, जसे गीतांमध्ये ‘सारेगम’ युक्त ताना वेळून म्हणतात तसेंच तालांमध्ये बोलमालिका नाना लयांग - भेद करून वाजविल्या जातात. त्या पाठहिं म्हटल्या जातात. पछवी, नृत्याचे प्रकार यांमध्ये हें प्रामुख्याने आढळतें. आपल्या तालवादनांत पठण आहे पण तेवढें नाही; कथकामध्ये मात्र पठण खूपच आहे, आणि त्यांत न्हस्वाक्षरप्रचुरता व विराम हें विशेष आहे,

काल, क्रिया, अंग, ग्रह, कला, लयाचे द्रुतादि प्रकार, यति, प्रस्तार हे तालप्राण या पद्धतिमध्ये स्पष्ट आहेत व त्यांची जाणीवहि आहे. मार्ग नाहीत आणि त्यांची अभिव्यक्ति कोठे कशी कितपत होते हें वर उल्लेखिलेंच.

येवढें द्राविड पद्धतिचें वर्णन पुरे.

या पुस्तकामध्ये या भागाच्या सुरुवातीपर्यंत जें वर्णनविवरण झालें त्यांत जागजागीं म्हटलें आहे त्याप्रमाणें, आपल्याकडेहि मार्गांची तीच अवस्था आहे, आणि क्रिया, अंग इत्यादि तालप्राण आपल्याकडे असूनहि त्यांची जाणीव नाही व आपली तशी परिभाषाहि राहिलेली नाही.

म्हणजे ‘आपल्या’ आणि द्राविड पद्धतिमध्ये शास्त्रदृष्टिनें भेद असा सुळींच नाही; फरक आहे तो वर्तावांत, व वर्ताव हा भाषा-देशपरंपरा वगैरेंमुळे होतो.

‘मेद सुळींच नाही’ याला कांहीं अपवाद दिसतात. ते येणेंप्रमाणें.

१) आपलें लघुमान एकदा ठरलें कीं इतर लयांगेंहि त्या लघुप्रमाणें त्या त्या मापाचीं होतात; २ द्रुत = १ लघु इत्यादि मानें कायम रहातात. उलट, पंचजातिगतिभेदांत लघु हा तिस्रचतस्रखंडादि प्रकारांचा वेगवेगळा केला तरी द्रुतमान कायमच रहातें. (यामध्यें आपला प्रघात तर्कयुक्त आहे. त्याचें विवरण पुढें नाट्यशास्त्रमूल्या उल्लेखांत येणार आहे). हा मुद्दा फारच महत्त्वाचा आहे आणि आपल्या वादकांच्या तो प्रघात चट्कन् लक्षांत येत नाही. दोन्ही पद्धतींच्या लघुकल्पना वेगवेगळ्या आहेत.

२) जातिकल्पना जरी आज आपल्याकडे जाहीर नसली तरी नोटेशन् पुस्तकांत स्थूलमानानें उल्लेखिली जाते, आणि परंपरागत विद्वान् तालज्ञ तिची फोडहि करून सांगतात. (या पुस्तकांतील विवरण तशा शिकवणीमुळेंच शक्य झालें). तथापि आपल्या तिस्र चतस्रादि जाति एकूण आवर्तनांतील खंडांतील मात्रांनुसार ठरतात. जसें (५) (५) म्हणून १० मात्रांचा झपताल हा खंडजातिचा मानितात; खाली ५ व्या मात्रेच्या अखेरीला व ६ वीच्या सुरुवातीला आहे. एकेका खंडांतील अंगें येथें (२,३) अशीं आहेत याकडे आपण पाहत नाही. परंतु द्राविड तालज्ञांची जाति लघुच्या जातिवरून ठरते. उदाहरणार्थ आपला झपताल ते ॥ २, ३, २, ३ ॥ असाच ऐकतील, खालीकडे लक्ष देणार नाहीत; वर्णन दलदल असें मानून लघु तिस्र ठरवून या १० मात्रांच्या झपतालाचें वर्गीकरण ते तिस्रजातिमध्ये करतील. (तो त्यांच्या अटतालाचा एक ‘अनुलोम-प्रतिलोम’ प्रकार ठरेल; तिस्रजाति अटताल हा ‘ललदद’ असा आहे तर येथें ‘दलदल’ असें आहे हें साम्यविकारी रूप त्यांच्या ध्यानांत येईल). आपला (३,४)(३,४) हा रूपकताल मिश्र जातिचा, कारण ३ + ४ = ७. परंतु त्यांचें हें, तिस्रलघु झालेलें, लददलदद असें रूपहि ठरूं शकेल, जाति तिस्र. आपला चौताल, एकताल, हा त्यांचा चतस्रजाति-तिस्रगति आदिताल होईल, चार मात्रांचा लघु ओळीनें तीनवार वेतला. दोन्ही पद्धतींच्या जातिव्यवस्था वेगवेगळ्या आहेत.

(मात्र द्रविडांचा चापुताल हा आपल्या पद्धतिप्रमाणें मिश्रजातिचा आहे! ३+४ = ७, याला आपण आपल्या तीव्रा-रूपकांचा प्रकार समजतो).

३) म्हणजेच आपली ‘खाली’ (व इतर यतिस्थानें) आणि आपले ‘खंड’ हे द्राविडपद्धतिमध्ये स्पष्ट नाहीत.

हे तीन मेद ‘शास्त्रमेद,’ ‘लक्षणमेद’ असें म्हणण्याला हरकत नाही. आणखी एक लक्षणमेद वरवर पाहतां भासतो, पण तो तेंवढासा खरा नाही. तो म्हणजे ‘गणां’चा विचार, या पुस्तकांत गणविचार आला नाही म्हणून थोडी प्रस्तावना अवश्य आहे.

अक्षरांचे, मात्रांचे छोट्याछोटे गट (गण) जर केले तर प्रस्तारविचार पायरीपायरीनें वाढविणें सोपें जातें. म्हणून कीं काय, छंदःशास्त्रांत ‘गण’ मानिले गेले. अक्षरांचे गट ते अक्षर-गण, प्रत्येकीं तीन अक्षरांचे. मात्रांचे गट ते मात्रागण, प्रत्येकांत अक्षरें कितीहि असलीं तरी एकूण मात्रा चार. लघु एक ऱ्हावाक्षर अथवा एक मात्रा मानावयाचा.

अक्षरगणांत आद्यगुरु-मध्यगुरु-अंत्यगुरु-सर्वगुरु, आणि आद्यलघु-मध्यलघु-अंत्यलघु-सर्वलघु असे आठ प्रकार होतात. त्यांनां भ, ज, स, म, य, र, त, न अशीं नांवे अनुक्रमें आहेत. (प्रस्तुत लेखक, हे 'भज समयरतन' या रूपांत लक्षांत ठेवितो; या अक्षरांची जी एक कारिका आहे ती निरर्थ म्हणून त्याला रुचत नाही). गलल-लगल-ललग-गगग, लगग, गलग, ललग, ललल असे हे अक्षरगण.

मात्रागणांमध्ये चारांहून अधिक मात्रा नाहीत म्हणून दोन किंवा तीन गुरु असलेले मगण (गगग), यगण, रगण, तगण, नगण हे अक्षरगण मात्रागणांत येणार नाहीत. पण गग, दोन गुरु = ४ मात्रा, हा एक मात्रागण होणारच. अक्षरगणांत मगण जसा सर्वगुरु तसा हा मात्रागणहि सर्वगुरुच, म्हणून त्यालाहि मगणच म्हणतात. पण म-अक्षरगण हा गगग, म-मात्रागण हा गग, त्याचप्रमाणें लललल हाहि एक चार मात्रांचा अक्षरगण होईल, त्याला सर्वलघु-गणाचें नगण हेंच नांव. भ (गलल), ज (लगल), स (ललग), म (गग), न (लललल) हे मात्रागण, अक्षरगण माहीत असले कीं मात्रागण वेगळे ध्यानांत ठेवावे लागत नाहीत.

भ, ज, स इत्यादि अक्षरें केवळ एकापुढें एक ठेविलीं कीं लघुगुरुंची मालिका जाहीर झालीच; जसे 'समर' म्हणजे ललगगगगलल (अक्षरगणांत), 'वृत्ता' च्या वर्णनांत हे गण सांगून मांडणी व्यक्तवितात.

या गणांचें महत्त्व फार मानिलें गेलें आहे. परंतु या पद्धतिमध्ये दोष असा कीं अक्षर-वृत्ताचा चरण गणाक्षरांनीं सांगितला तर अक्षरें ३ च्या कांहीं पट इतकींच त्यांत होणार; मात्रा-वृत्तवर्णनांत चरणांत मात्रा एकूण ४ च्या कांहीं पट इतक्यांच होणार, म्हणून कमी पडलेलीं अक्षरें, शेवटीं ग, ल वगैरे अक्षरें जोडून दाखविलीं जातात व चरणवर्णन पूर्ण करितात. तसेंच मात्रावृत्तांचें.

तालगण असे मात्रागणांनीं जरी सांगितले तरी त्यांतहि वरीलप्रमाणेंच अडचण येते. उदाहरणार्थ चच्चत्पुटताल 'गुरुगुरुलघुप्लुत' असा आहे; त्याला 'तगणप' म्हणतात, प म्हणजे प्लुत हें शेवटीं शेपूट लावतात. चाचपुट = गललग = भगणग, 'श्रीकीर्ति' हा ताल गगलल असा, त्याला 'तगणल' म्हणावें लागतें. भगण = गलल, = झळकताल, रगण = गलग = डेंकिका-ताल, असे केवळ गणाक्षरांनीं वर्णन होणारे ताल फारफार थोडे आहेत.

म्हणून द्राविड तालशास्त्रांत गणपद्धति वापरली जाते हें म्हणणें विशेष लक्षांत घेण्यासारखें नाहीच. 'आपल्या' पद्धतिमध्येंहि तसें करतां येईल, व कोणी करितात, पण तीच अडचण त्यांतहि येईल, साधणार कांहींच नाही.

(छंदांमध्येहि प्रस्तारक्रियासाधन व सुटसुटीत वर्णन यांखेरीज गणांचें महत्त्व नाही असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. प्रत्येक गणानंतर कांहीं वेगळा शब्द अथवा उठून दिसेल असा स्वर-व्यंजनभेद - यति - झाला तर गणांनां कांहीं किंमत देतां येईल; पण तसें आढळतच नाही. कित्येक द्राविड छंद तसे होतात खरे, परंतु अपवादहि बहुसंख्य आहेत.)

तेव्हा हा गणांचा मुद्दा विचारार्ह वाटत नाही. गण केवळ गणितासाठी.

आवर्तनांतील खंडांची कल्पना, जातिकल्पना आणि लघुमानाची कल्पना, या तीन कल्पनांबद्दल 'अपल्या' व द्राविड पद्धतिमध्ये मतभेद आहे; आणि लघुमानकल्पनाभेद हाच इतर दोहोंच्या मुळाशी आहे. इतर जे भेद ते प्रत्यक्ष व्यवहारांतील, ते शास्त्रविचारभेद असे नव्हेत.

तर या भेदांचे कारण काय ? मूळ परंपरा एकच, परंतु कोणातरी एकांनी तिला वेगळें बळण दिलें, अथवा दोहोंनीं वेगवेगळीं बळणें दिलीं, (मग कारणें कांहीं असोत), किंवा या परंपराच मुळांतच वेगवेगळ्या अशा आहेत, असे तीन कारणपर्याय असू शकतात.

भिन्न उगमांचा मुद्दा प्रथम विचारांत घेऊं.

सुमारे १९४० च्या आसपास 'तमिळु इसै' नांवाची मोठी चळवळ सुरू झाली. इसै म्हणजे संगीत. स्वर या अर्थानेहि इसै शब्द कधी वापरला जातो. आज तमिळु इसैचें महत्त्व फार आहे, अन्नमलै युनिव्हर्सिटीत तिला मानाचें स्थान आहे. या लोकांचें म्हणणें असें कीं,

“तमिळु संगीत हें या खंडप्राय देशांतील सर्वांत प्राचीन व प्रगत. पुढें संस्कृतादिकांचे संस्कार होऊन तें भ्रष्ट झालें एवढेंच. ती भ्रष्टता काढून टाकून मूळच्या इसैचें पुनरुज्जीवन केलें पाहिजे; इसै परंपरा वेगळीच आहे ती शोधून काढून प्रसृत केली पाहिजे; संस्कृत शब्दांची हकालपट्टी करून तमिळु शब्दच कटाक्षानें वापरिले पाहिजेत.

“राग = पण्ण, वीणा = याल्ल, नारंबु = स्वर, अल्लुकु = श्रुति, माचै किंवा अधिक उत्तम म्हणजे अल्लुकु = मात्रा, मंद्रमध्यतार = मेलिबु - सामन् - वलिबु, राग-सप्तक = पलै, संपूर्ण = वट्ट, पाडव = तिरम्, सा रे ग म प ध नि = कुरल - रुट्टम् - कैक्किलै - उल्लै - इल्लि - विल्यारी - तारम्, मृदंग = मुळबु किंवा माटलम्, मृदंगाची 'पुडी' (चामडें) = तरै, (उचवी = बालम्, डावी = कै), विलंबितलय = मुदलनादै, मृदंगाचे 'गट्टे' (ठोकळे) = पुल्लु, मधुरनाद = मटुनादै, इत्यादि शेंकडों तमिळु शब्द लोकप्रचारांत होते व आहेतच, परंतु विद्वान् लोक संस्कृत शब्द वापरतात तें बंद केलें पाहिजे. आणि जे शब्द आज भाषेत आढळत नाहीत पण संगीतांत अवश्य ते नवे परंतु शुद्ध तमिळु शब्द तयार केले पाहिजेत. प्राचीन तमिळु वाद्यांचें, संगीतप्रकारांचें, लोकगीतांचें व 'देवरम्' वगैरे प्रगत गीतांचें संग्रह-संशोधन वगैरे करून तें सर्व शुद्ध प्राचीन तमिळु इसैच्या परंपरेनेच व्यक्त केलें पाहिजे.

“हें कार्य राष्ट्रीय महत्त्वाचें होय, कारण तमिळु इसै हेंच खरें प्राचीन एतद्देशीय संगीत.”

(कट्टरांचें मत असें कीं तमिळु म्हणजेच मूळच्या द्राविड संस्कृतिवर बाह्य 'भ्रष्ट' संस्कार केले ते वैदिकांनीं व विशेषतः त्यांचे वंशज जे भट-ब्राह्मण त्यांनीं. मवाळांचें मत असें कीं तमिळु-द्राविड लोकहि मूळचे येथले नव्हेत तर ते आर्यांच्याहि आर्यां बाहेरून आले, आणि

आजच्या 'भारता'च्या बाहेर असतांना त्यांचा व वैदिक आर्यांचा किंवा त्यांच्याहि पूर्वजांचा संबंध असेल,—हें सर्व आपण नजरेआड करूं),

'इसै' चळवळीचें वरील घोरण मान्य नसणारेहि द्राविड आहेतच. प्राचीन लोक-गीतादि प्रकार पुन्हां लोकांसमोर आणण्याबद्दल त्यांनाहि उत्साह आहे; 'इसै' अतिप्राचीन व वेदपूर्व हेहि त्यांना मान्य आहे; मात्र त्यांचें म्हणणें असें कीं नाट्यशास्त्रम् पासूनच इसैवर वैदिकांचे संस्कार सुद्धा झाले, आणि जो संस्कृतिसंगम हळूहळू होत स्थिरावला तो इष्ट व ब्राह्म असाच आहे, व शिवाय त्यांत भर टाकणारे द्राविड लोक भरपूर असल्यामुळे आजचें द्राविड संगीत हें द्राविडांना अभिमानास्पद आहे.

हें केवळ परिस्थितिचित्रण केले. द्राविड परंपरा पाहण्याची येथें आवश्यकता कां, याचें उत्तर त्यामध्ये मिळतें.

विद्वान् विशेषज्ञांनीं ब्राह्म ठरविलेला इतिहासभाग पुढीलप्रमाणें आहे. द्राविड संस्कृति ही या खंडांत अतिप्राचीन हें निर्विवाद. बलुचिस्तानांतील ब्राहुई भाषा द्राविडभाषा आहे, मोहंजोदडो—हडाप्पा वगैरेंमधील संस्कृति द्राविडसंस्कृतिच होती. हिंदुस्तानाच्या पूर्वपश्चिम किनार्यांवरून व किनार्यांपासून होणारा अंतर्गत व बाह्यदेशीय जलमार्गांचा व्यापार हाहि प्राचीन आहे व त्यांत द्राविडलोकच प्रथम व प्रामुख्याने. प्राचीन द्राविड संस्कृति अत्यंत पुढारलेली, सर्वांगीण अशी होती. संस्कृत भाषा ही 'संस्कारित' भाषा आहे आणि वैदिक संस्कृतमध्येहि द्राविड शब्द आढळतात. हें सर्व खरें, तरी ज्याला आज आपण 'इतिहास' म्हणतो तशा प्रकारचीं स्पष्ट विधानें करण्याइतपत नेमका पुरावा बुद्धकालाआधींचा म्हणजे क्रिस्तपूर्व ५०० च्या आधींचा उपलब्ध नाही—तो वैदिकांबद्दलहि नाही; रामायणादि ग्रंथ हे या बाबतींत निर्विवाद ब्राह्म म्हणतां येत नाहीत. कालांतरानें म्हणा, द्राविड संस्कृति अशी फक्त वेंगी (आंध्र), पाण्ड्य, चोळ अथवा चेरि, म्हणजे आजचे आंध्र—तमिळ—केरळ—कर्नाटक बांधुरतीच राहिली आणि तिच्यांतहि संस्कृतोद्भव घटक आले किंवा आधीं होते. कल्याणी व बदामी येथील 'महाराष्ट्रीय' चालुक्य हे मूळ वेंगीचेच ! (वेंगीच्या विस्तारांत कलिंग म्हणजे उडिसाहि आला). अशोकाचें साम्राज्य म्हणून जें आज लोकप्रसिद्ध आहे, तें फार अल्पजीवी होतें. समुद्रगुप्ताची या भागामध्ये केवळ फेरी झडली, परंतु त्यानंतर गुप्तांच्या हुकूमतीखालीं बरींच वर्षे कांहीं दक्षिणभाग राहिला. या द्राविड प्रदेशांत सतत सौख्यशांति नांदत होती असें नाही, छेत्र्यामोठ्या स्वाभ्या—आक्रमणें हीं परस्पर होतच असत. मुसलमानांचा प्रवेश या भागांत सुमारे बाराव्या शतकांत झाला हेहि खरें नाही, तो बराच आधीं झालेला होता; आणि महंमदकालाआधीं म्हणजे क्रिस्तीशक सुमारे ७०० च्या आधींहि, आरब वगैरे लोकांचें दर्यामार्गे येणें—जाणें असेच. 'भटाब्राह्मण' चे संस्कार, म्हणजे शैववैष्णवपंथीय आचारविचार आणि पारलौकिक धारणा, हें निदान क्रिस्ताळपासून तरी तेथें स्थिरावलेलेंच होतें आणि संस्कृत भाषाहि निदान तेव्हांपासूनच सुशिक्षितांच्या अंगवळणीं पडूं लागली होती. संस्कार—संक्रमण केवळ उत्तरेकडून दक्षिणेकडे असेंच, हें म्हणणें ब्राह्म होणार नाही; ही अशी प्रक्रिया उभयमार्गी असणारच. राज्यकर्त्यांच्या लढाया म्हणजे सांस्कृतिक

इतिहास नव्हे. ज्याला स्थूलमानानें हिंदुधर्म म्हटलें जातें तो आचार-विचार मात्र 'काशी ते रामेश्वर' अशा भावबंधाचा दुवा झाला आणि हें निदान किस्ताकाळापासून झालें.

आतां संगीताकडे वळूं. अतिप्राचीन उल्लेख मिळत नाहीत. प्राचीन काळापासून क्रिस्ताकाळापर्यंतचा उपलब्ध असलेला ग्रंथ म्हणजे तोलकप्पियम्; हा भाषा, व्याकरण, छंद, काव्य वगैरेंबद्दलचा-मुख्यतः व्याकरणाचा-ग्रंथ आहे. त्यामध्ये अनुपदै या स्तुतिपर काव्याचीं लक्षणे आहेत. हा ग्रंथ पाणिनिपिंगलांच्या ग्रंथांसमान व समकालीन असावा. सुमारे क्रिस्ताकाळापासून क्रिस्ताशक ४०० पर्यंतचा काळ हा द्राविडांचा बहराचा काळ; त्याला 'संश्रमयुग' म्हणतात. उच्चार संगम, अर्थ सर्वद्राविडांचा-मुख्यतः तमिळ-संघ. त्यामध्ये सिलाप्पधिकारम्, पट्टुपट्टु, परिपदल, कळदम् वगैरे ग्रंथ आहेत. (पंचभारतीयम्, भरतसेनापतीयम्, इन्द्रकलियम्, वगैरेंचा उल्लेख आढळतो परंतु ते ग्रंथ उपलब्ध नाहीत.)

सिलाप्पधिकारम् हें दीर्घकाव्य आहे. त्यांत जागजागीं इसै, पलै (मूर्च्छना), कुट्ट (नृत्य), कुट्टन् (नटनर्तक) वगैरेंचे उल्लेख आहेत. नानातन्हांचे याळ (वीणा) आहेत व त्यांचें सालंकार सुविस्तृत वादन कसें त्यांचे उल्लेख आहेत. किल्लै-नटपु (वादीसंबादी), आयप्पलै, त्रिकोणपलै, चतुरपलै, वट्ट ही औडुवपाडवसंपूर्ण सप्तकव्यवस्था आहे. कुरल तिरुपु, आह्निलै, पुरनिलै, आरुहियाल, पेरुहियाल अशी मूर्च्छनासिद्धि आहे. सेंपलै (हरिकांबोजी), पदुमालपलै (कल्याणी), सेवळिपलै (टोडी), आरुंप्पलै (करहरप्रिया), कोडिप्पलै (शंकराभरण) विलारिपलै, मेचेंम्पलै (नटभैरवी) हीं सप्तकें असून त्यांतील तोंगपदुमुदै हें आद्यसप्तक व विलारिपलै हें आज अनुपयुक्त असें आहे. तीस प्रकारचीं तालवाद्ये असून त्यांत तन्नुमै-मळबु (मृदंगम्) चेच मुळीं आहमुळबु, आहप्पुरमुळबु, पुरमुळबु, पुरप्पुरमुळबु, पणमैमुळबु, कलैमुळबु असे प्रकार आहेत. अर्धमात्रेपासून १६ मात्रेपर्यंतचे असे चार 'तालम्' आहेत, तालांच्या ६-८ मडम् म्हणजे गतिजाति आहेत, आणि ताल ओरियल-तानि ओरियल हे विस्तार-प्रकार आहेत, हें व आणखी बरेंच वर्णन कथेच्या ओघानें आणलें आहे, चिकित्सा नाही. परंतु हा मार्गदर्शक ग्रंथ ठरतो. आणि महत्त्वाची बाब म्हणजे यांतील बहुतेक सर्व घटक नाट्यशास्त्रमूर्ती तेंतोतें समान आहेत ! फरक असा जवळजवळ नाहीच !

पट्टुपट्टु हा काव्यसंग्रह आहे व त्यांत छंद व गीत अनुस्यूत आहे. परिपदल हाहि एक विविधांगी संग्रह आहे.

(दत्तिल आणि कोहल यांचे ग्रंथ नाट्यशास्त्रमूल्याच काळांतले असावे असें मत श्री. काणे यांनी आपल्या 'संस्कृत काव्यशास्त्राचा इतिहास' (हिस्टरी ऑफ् संस्कृत पोएटिक्स्) मध्ये व्यक्त केलें आहे. तें जर खरें मानिलें, आणि ते जे ग्रंथ होते त्यांच्यापैकींच खंडित-व्रुटित भाग म्हणजे आज उपलब्ध असलेले 'दत्तिलम्' व 'संगीतमेरु' असें ठरलें, तर या दोन्ही ग्रंथांचीं हस्तलिखितें-जीं जशी काय आहेत तीं-तिरुवेंकटम् येथें मळ्याली लिपिमधील मिळालीं, भारतांत इतरत्र अवून मिळालीं नाहीत, हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे. नाट्यशास्त्रमूल्या एकूण ४४ हस्त-लिखित प्रती, गायकवाड ओरिएण्डल् सीरीजच्या संपादकांनां काश्मीरपासून रामेश्वरपर्यंतच्या

सर्व भूभागांत मिळाल्या, त्यांपैकींही अनेक द्राविड देशांतूनच मिळाल्या; नाट्यशास्त्रमवरील एकमेव उपलब्ध टीका 'अभिनवभारती' हिच्या तर ज्या थोड्या मिळाल्या त्यांत निम्न्या चेन्नापुरम् (कालिकत) व चावणकोर येथून; - अभिनवगुप्त हा काश्मीरी तरीहि.)

संघम्-युगांतील वाङ्मयावर नंतर अनेक टीकाभाष्ये झालीं. त्यां सर्वांवरून स्पष्ट विधान करितां येतें कीं संघम्-युगांतील संगीतपद्धति ही वैदिक अथवा नाट्यशास्त्रममध्ये वर्णन केलेल्या-पैकीं परंपरेची किंवा उगमाची असो वा नसो, उभय पद्धतींमध्ये विलक्षण आणि बहुधा तंतोतंत साम्य तर आहेच; आणि (हळूहळू म्हणा), संस्कृत शब्दपरिभाषाहि त्यांत आढळते.

प्राचीन तमिळ इसै चा आजचा वर्तावप्रयोग ऐकिला तर त्यांत आणि या द्राविड पद्धतिमध्ये कांहीं महत्त्वाचा असा मूलभूत फरक दिसत नाहीं.

सातव्या क्रिस्तीशकामध्ये, आणि तेव्हांपासून, शैव-वैष्णवपंथीयांच्या धार्मिक गीत-संगीताला बहर येऊं लागला. शैवगीतें 'देवरम्' आणि वैष्णवगीतें 'दिव्यप्रबंधम्'. देवरम् गीतें तमिळ आहेत आणि इसै चलवळीचा भर त्यांच्यावरच आहे. तीं वरम् नादै म्हणजे मध्यलयाचीं आहेत. त्यांचा राग पूर्वी बहुधा मोहनम् असे म्हणतात; गीतें अतिशय सुवक् सोपीं लयतालबद्ध आहेत. त्यांच्या रचनाकारांत तीन अग्रस्थानीं; ही त्रिमूर्ति (मूर्वर) म्हणजे तिरुगुणसंबंधार, तिरुनवुक्कारसार (अप्पार) आणि सुंदरमूर्ति. यांच्याच बरोबरचे माणिकवाचकार. देवरम् संगीतांत २४ राग आढळतात. त्यांचीं तत्कालीन नांवें व आजचीं नांवें यांत फरक आहे; जसें पंचमम्-आजचा अहिरी, कुरिंजी-मलहारी, कौशिकम्-भैरवी, टक्केशी-कांबोजी, पळंपंजुरम्-शंकराभरण, नट्ट-पंतुवराळी, इत्यादि. म्हणजे रागांच्या नांवांबद्दल घोटाळा पुरातनचाच आहे !! देवरम् हा एक भजनप्रकारच, आणि त्याची भजनीमंडळी ती ओडुवार किंवा ओडुवमूर्ति.

(देवरम् काळांतच कोरीव देवालये आलीं. कांचीपुरम् व माम्मलपुरम् येथील दगडी काम ७ व्या क्रिस्ती शतकांतील पळवराजानें करविलें; कुडुमियमलै येथील शिलालेख प्रसिद्धच आहे.)

दहाव्या क्रिस्ती शतकाच्या सुमारास देवरम्-दिव्यप्रबंधम् विस्मृतिमध्ये गेलें. तें १८ व्या शतकांत तिरुवायूरचे गुरुस्वामी देशीकर यांनीं पुनरुज्जीवित केलें.

देवरम्च्या काळामध्येच अद्वैती साधूसंन्याशांचा 'सिद्धारपदल' हाहि गीतप्रकार आला. हे लोक फिरस्ते, म्हणून सिद्धारपदल गांवगच्चा पसरलें, लोकप्रिय झालें.

दिव्यप्रबंधरचनाकारांत नाथमुनि हे मुख्य, त्यांचे शिष्य मेलअहात्तु आणि किळाहत्तु हे अळवारबंधु, त्यांच्या गायनरीतिला 'तालविद्या' म्हणत. आज हें फक्त पठणरूपानें राहिलें आहे.

जैन धार्मिक संगीतहि या काळांत फोफावलें. त्यामधील तिरुचक्कदेवरवृत्त जीवक-चिंतामणि हें दीर्घकथाकाव्य प्रसिद्ध आहे, आणि सिलाप्पधिकारम् प्रमाणें त्यांतहि कथौघांत गायन-वादननृत्याचे तपशील आले आहेत.

हे संघस् युग उतरणीस जाऊं लागलें तेव्हांपासून सर्व जगांत प्रसिद्ध असलेली, आश्चर्य-कारक बांधणीचीं प्रचंड देवमंदिरे बांधण्यास सुरुवात झाली. त्यांचें येथें वर्णन नको; पण उल्लेख विशेष हा करावयाचा कीं त्यांपैकीं अनेक मंदिरांमध्ये 'श्रुतिस्तंभ-गानस्तंभ', 'नादस्तंभ-लयस्तंभ' आहेत ! हलका आघात केला कीं प्रत्येकीं एकेक स्वरनाद उमटतो आणि वेगवेगळ्या स्वरनादां-मध्ये नेमका सुसंवाद होतो, असें हे स्तंभनिर्माण आहे, तें योजनाबद्धच असलें पाहिजे. हम्पी, ताडपत्री, तिरुवय्यर, लेपाक्षी, शुचींद्रम, अळवारतिरुनगरि, तिरुपति, तिरुवेंकटम्, तिरुनेलवेलि, मतुरै, येथील मंदिरे या बाबतींत प्रसिद्ध आहेत. कुंभकोणम्, अळवारतिरुनगरि आणि चम्पकारमानल्लुर येथील मंदिरांत दगडांतून कोरलेलीं सनईसारखीं 'नागस्वरम्' वाद्ये आहेत. अनेक मूर्ती अशा आहेत कीं त्यांच्या वेगवेगळ्या अवयवांवर हलका आघात केल्यास वेगवेगळे पण एकमेकांशीं सुसंगत असे स्वरनाद निघतात. हे सर्व घडविणारे कारीगर एतद्देशीयच असणार. परंपरागत शिल्पादि तंत्रविद्या आणि जेथें एका उद्दिष्टासाठीं एका धारणेचा समूह जमतो अशी ठिकाणे यांचा धर्मपंथद्वारां योग साधून संगीत कसें दृढ केले गेले हे पहाण्यासारखें आहे. हा काळ क्रिस्तीशकाच्या १४ व्या शतकापर्यंतचा.

देवाल्यांच्या आश्रयानें जें संगीत वाढलें, त्यांत मोठी सनई (नागस्वरम्), नाना वीणा (याळ, वीणै), मृदंगम्-तविल-तंनुमै वगैरे तालवाद्ये, झांजा, घंटा, शंख यांचा विशेष उपयोग. वंशपरंपरा गीतावाद्यनृत्यांच्या साहाय्यानें उपजीविका करणारे जे लोक पूर्वीपासून असणारच, त्यांतील पोरनार-पन्नार-विरालियार-इसैपन्नार-याळपन्नार वगैरे वर्ग सुप्रतिष्ठित झाले; देवदासी वर्ग वाढला व मान्यता पावला. देवळांतील नृत्यगान भक्तिभावानें करावयाचें तर त्याला 'शास्त्रप्रमाण' हवें म्हणून नाट्यशास्त्रम्पासूनची जी काय परंपरागत विद्या चालत आलेली, ती निष्ठेनें जतन केली गेली. फार करावयाचा नाही हा कटाक्ष आला. अर्थात् त्या परंपरेचें शास्त्रज्ञान जपणारा, अभ्यासणारा वर्गहि आलाच. हा बहुतांशी वैदिक-पौराणिक ब्राह्मण-वर्ग आणि कांहीं विद्वान् क्षत्रिय.

ग्रंथनिर्मितिहि आलीच, पण ती नंतर पाहूं, तूर्त येथें मुद्दा वेगळा आहे. तो असा. प्राचीनकाळापासून गांवगळा संगीत असणारच. शेतकरी, कामकरी, कोळीसाळीमाळी, स्त्रिया, बालकें वगैरेंसाठीं त्यांचीं त्यांचीं गीतें, ऋतुमानाप्रमाणें गीतें, नृत्ये, हेहि असणारच. करमणुकी-साठीं तमाशासारखे प्रकार असणारच आणि त्यांत हास्यविनोदादिकच काय, ग्राम्य आणि कधीं अश्लील असेहि प्रकार असणारच—आणि आजहि आहेत ! पण शेंकडों वर्षांत जें टिकतें, जतन केलें जातें, ज्याचा अभिमान वाळगला जातो, तें ज्याच्याबद्दल कांहीं दबदबा आहे तेंच. म्हणजे प्रतिष्ठित प्रगत संस्कृति—अंग. हा साधारण नियम संगीतालाहि लागू आहे. असें जें 'प्रसिद्ध, मान्य' संगीत त्याला धर्मकेंद्रांचा आश्रय विशेष मिळाला. आणि जे अनेक छोटेंमोठे राजेराज-वाडे जागीरदार, त्यांचाहि; व या श्रीमंत वर्गांत शैववैष्णव बहुतेक सर्व, म्हणून धर्माचा धागा त्यांच्या पौकांतहि राहिला.

पंधराव्या शतकाच्या सुरुवातीला अरुणगिरि हे प्रसिद्ध होते. हे मूळचें बंगाली नृत्य-गीतकारांचें घराणें, तंजाऊरमध्ये स्थाईक झालेलें. कांडार अनुभूति व कांडार अलंकारम् हीं

अरुणगिरिचीं अद्वैततत्त्वज्ञानप्रचुर गीतें अतिशय तालबद्ध आहेत. अरुणगिरि पुढें परित्राजक बनले आणि गीतें म्हणत हिंछू लागले. हीं गीतें एकूण १३००० होती म्हणतात. त्या देवस्तुतींना 'तिरुपुगळ' असें नांव आहे.

तालपकम् येथील अण्णामाचार्य (१४२४-१५०३) या मूळच्या शैव परंतु नंतर रामानुजांचें वैष्णवमत स्वीकारिलेल्या विद्वान् संगीतज्ञ भक्तानें, गीतनृत्यद्वारां भक्तियोग आचारिण्यासाठीं तेलुगु व संस्कृत संकीर्तनें सुरू केलीं; त्याचा रचनाप्रकार 'कृति' नांवानें प्रसिद्ध झाला. देवरम्, दिव्यप्रबंध आणि सिद्धार पदल हेहि संकीर्तनच, परंतु 'कृति' मध्ये पल्लवी-अनुपल्लवी हे विस्तारप्रकार आले. येथें गीतालंकारांवर, गमकालापांवर भिस्त आली. जें केलेलें, बनलेलें, ती कृति, ती एक जणू वस्तुच, कृति म्हणजे 'चीज' ! तिच्यांत शब्दांशतकेंच महत्त्व स्वरवर्णालंकारयुक्त बांधणीला (वेदिपीला) असतें. ही एकेक वंदीष म्हणजेच एकेक चीज, एकेक कृति !

कृति वाढली, पसरली ती ज्याला 'कर्नाटकसंगीतपितामह' म्हणतात त्या पुरंदरदासा-मुळें (१४८०-१५६४). हा महाराष्ट्रीय ! सासवड-पुरंदरांत जन्मून वाढलेला 'श्रीनिवास कृष्णाप्पा नाईक' ! उपरति झाल्यावर भक्ति-वैराग्य साधण्यासाठीं पंदरपुरास गेला, आणि तेथें त्याला गीतगान सुरू लागलें. व्यासराय या संगीतज्ञ रचनाकार तत्त्वज्ञानी मुत्सद्याचें शिष्यत्व त्यानें पत्करिलें. ही 'दासकूट' परंपरा, अचलानंददास (नववें क्रिस्तीशतक) - नरहरीतीर्थ (१३ वें शतक) वगैरेंची; तिच्यांतच पुढें श्रीपादराज (सोळावें शतक) प्रसिद्ध झाले. पुरंदर-दासाची व अण्णामाचार्याची गांठ तिरुपति येथें पडली; आणि भजनी कृतिमध्येच वाढाव होऊन सरली-जन्यजात-अलंकारगीत हे प्रकार पुरंदरदासानें आणले, मुख्य म्हणजे सप्तसूत्रादि पद्धति ही त्यानें सुरू केली. पुरंदरदासप्रणीत पद्धतिला 'कर्नाटकसंगीतशिक्षाप्रकरणम्' असें नांव आहे, स्वरभागांत मालवगौड सप्तक मुख्य मानिलें आहे. पुरंदरदासानें ४७५,००० 'देवार्णम्' (भजनकृति) रचल्या म्हणतात. त्या बहुतेक सर्व कन्नड भाषेंत आहेत. पुरंदरदासापासून 'कर्नाटक संगीत' हा शब्द दाक्षिणात्य आंध्र - तमिळ - कन्नड - मलयाली यांच्यामधील तेलुगु, तमिळ, कन्नड, मलयाली संगीताला व त्यांतील संस्कृतहि गीतसंगीताला विशेषत्वानें लावूं लागले.

'महाराष्ट्र' या सर्वांत कोठें, याचा विचार पुढें होईल.

पुरंदरदासानंतर मुव्वपुरीचे वरदैय्या हे वैष्णव गायक, क्षेत्रज्ञ या नांवानें प्रसिद्ध झाले. त्यांचीं तेलुगु गीतें-जीं एकूण ४२०० असें त्यांच्याच एका पदांत आहे-अतिशय सुबक सोंपी रागतालबद्ध आहेत; त्यांना 'क्षेत्रज्ञपदम्' म्हणतात. हे तोंपयंतच्या सर्व द्राविडसंगीतांत अभिजात, असें कांहींचें मत आहे. सुमारें शंभर क्षेत्रज्ञपदें आजहि टिकलीं आहेत. वरदैया व त्यांच्या मुव्वपुरी गांवांतील गोपालमंदिरांतील देवदासी मोहना यांची कथा, उडिसामधील किंदुविल्व येथील गीतगोविंदकार जयदेव व त्याची पत्नी पद्मावती यांच्यासारखीच आहे; क्षेत्रज्ञपदें अष्टपदीसमान आहेत. क्षेत्रज्ञानें गीतगोविंदहि द्राविडप्रांतांत आणलें, त्याचें नृत्तनाट्य तयार केलें.

नंतर सुमारें १६५० च्या आसपास आड्डंकीचे गोविंदशास्त्री हे कवि व गीतरचनाकार

साधु वनून नारायणतीर्थे या नांवाने वराहूर गांवांतील वेंकटेश्वर मंदिराच्या आश्रयाला आले. हे वैष्णव. त्यांची रचना 'कृष्णलीलातरंगिणी' म्हणून प्रसिद्ध आहे. ती अत्यंत लोकप्रिय झाली. पुढे त्यागराजांनी तिच्यावरूनच स्फूर्ति घेतली.

नेरूरचे सदाशिवब्रह्मोदर, गोविंदपुरम्चे बोधेंद्रयति व तिरुविसनल्लूरचे श्रीधर वेंकटेश्वर ('अध्यावल') या संतत्रयीने गांवांगां व परिभ्रमण करून भजनमठ स्थापिले, नामसंकीर्तन वाढविले. भजनमठ ही जणू संगीतविद्यालये आणि आपली आजची 'म्यूझिक् सर्व्हिस्'; पण गांवांगांवी.

या भजनमठांत महाराष्ट्रीयानांचाहि वाटा होता !

कांचीपुरम्चे रामस्वामी दीक्षितर हे वेंकटमखीचा नातू मुद्दु वेंकटमखी याजजवळ तंजाऊर येथें रागपद्धति शिकले. त्यांनी पूजेच्या वेळी नागस्वरम् व नृत्य असावेच असा दंडक पाडला. त्यांचे वर्णम्, कृति, रागमालिका--विशेषतः 'अष्टोत्तरशतरागातालमालिका' --हे प्रसिद्ध आहेत. विवादी (अष्टोप, अप्रचलित) राग त्यांच्यामुळे पुढे आले. सुथुस्वामी दीक्षितर या सुप्रसिद्ध रचनाकाराचे रामस्वामी हे वडील.

उट्टुकुडुचे वेंकटसुबय्या यांची 'कृष्णगानम्' हि अजून लोकप्रिय आहेत. त्यांच्या तमिळ कृति विविध प्रकारच्या आहेत. 'तिल्लाना' हा प्रकार त्यांनी वाढविला. आणि मुख्य म्हणजे, क्षेत्रज्ञाने सुल्ले केलेला नाट्य म्हणजे गीतवाद्य-नृत्यसहित कथाकथनप्रकार त्यांनीच स्थिर, लोकप्रिय केला. जयदेवाच्या २४ अष्टपद्या आज तमिळ संगीतांत अढळ झाल्या आहेत त्या वेंकटसुबय्यांमुळेच. हा नाट्यप्रकार, 'नाटकमेल' नांवाने, मेरत्तुर वेंकटरामशास्त्री (१७३१-१७७८) यांनी वर्धित केला व पुराणकथांच्या द्वारे गांवगन्ना नेला. हे नाटकमेल संस्कृत व तेलुगुमध्ये असत. तमिळमध्ये ते आणले शियाळीचे अरुणाचलकवि आणि त्यांचे नट गायकशिष्य कोदंडरामन् व वेंकटरामन् यांनी. त्यांचे 'रामनाटकम्' लोकांनी डोक्यावर घेतले.

परंतु वेंकटसुबय्यांच्या काही आधी हा नाटकप्रकार स्थिर होऊ लागला होता. शहाजी राजे भोंसले--व्यंकोजीराजे-शहाजी महाराज या वंशावळीपैकी दुसरे शहाजी महाराज (१६८६-१७१०) हे तंजाऊरचे राजे अति विद्वान् व संगीतज्ञहि. त्यांनी 'शंकरकाली नटन संवाद' हे नाट्य संस्कृत-मराठी-हिंदी-तेलुगु-तमिळ अशा पांच भाषांत केले; व त्यानंतर शंकर-व विष्णु-लक्ष्मी-परिणय असे दोन कथाभाग दोन खंडांत दाखविणारे 'पाळक्रीसेवाप्रबंधम्' करून त्याचे प्रयोगहि करविले. द्राविडांतील 'नाट्य' असें हेच पहिले. नंतर ते स्वातंत्र्यप्राप्तिच्या काळापर्यंत दरवर्षी तिरुवयूरथैथील मंदिरांत केले जाई. वेंकटसुबय्या बहुजनसमाजाकडे पोहोचले हा फरक.

शहाजीमहाराजांचे चिरंजीव तुळाजीराजे पहिले (राज्य १७२९-१७३५) यांचा ग्रंथकार म्हणून उल्लेख पुढे करावयाचा आहे. परंतु त्यांचे चिरंजीव सरफोजी राजे (राज्य १७९८-१८३३) हे फारच सर्वांगीण ठरले. संस्कृत-हिंदी-मराठी-तमिळ-तेलुगु-मलयाली-कन्नड या भाषाशियाय इंग्रजी व फ्रेंच भाषांवरहि त्यांचे प्रभुत्व होते ! (त्यांच्या हातचीं इंग्रजी पत्रे उपलब्ध आहेत). त्यांचे 'श्रीलक्ष्मीनारायण-कल्याणम्' हे नाट्य, 'यक्षगान' या नांवाने

कन्नड प्रांतांतील बहुजनांसमोर आले व आपले आद्य नाटककार विष्णुदास भावे यांना त्या परंपरेपासूनच स्फूर्ति मिळाली म्हणतात. 'कोरवंजी-कोव्यांचे संगीतजिनस' हे नाट्यनृत्त-पुस्तकहि प्रसिद्ध आहे.

[हे तंजाऊरचे मराठी 'कर्नाटक' राज्य व्यंकोजीराजांनी १६७३ सालीं सुरू केले, त्याआधीं तेथें 'नाईक' वंशाचे राजे असत व तें नाईकराज्य-तिरुचिरपलै, मदुरै, उत्तर व दक्षिण आर्काट व चिगलपेट हे प्रांत-आठशें वर्षे म्हणजे सुमारे दहाव्या क्रिस्ती शतकापासून होते, आणि साहित्यसंगीतकलांना उत्तेजन हें त्यांचें वैशिष्ट्य असे. विजयनगरच्या विध्वंसाचा (स्थापना १३२६, रक्कसगीतंगडगी-तालिकोटा-ची लढाई १५६५) त्यावर कांहीं परिणाम झालेला दिसत नाही !]

पहिल्या तुळाजीराजांच्या आश्रयाखलीं पत्रिमिरियम अडैयाप्पैयर हे तानवर्णमुसाठीं प्रसिद्ध असे गायक होते. त्यांचा शिष्य पल्लवी गोपालऐय्यर, 'नवरत्नमालिकेचा रचनाकार,' हा आजहि तानवर्णांत अजोड मानिला जातो. स्वरलयांचे जोडीनें प्रस्तार हें तानवर्णांचें वैशिष्ट्य.

कांचीपुरमचे शिवरामन् हे संन्यासी वनून पालारनदीकाठीं आश्रम बांधून रामचंद्रेन्द्र अथवा 'उपनिषद्ब्रह्मम्' नांवानें विख्यात झाले. ते स्वतः, चिंदबरनाथ योगी आणि काशीहून आलेले संगीतस्वामी ही त्रयी तुळाजींच्या काळांत 'ज्ञानपीठ' समान होती. त्यागराज आणि मुथुस्वामी दीक्षितर यांचें तें स्फूर्तिस्थान.

त्यागराज (१७६७-१८४७), श्यामशास्त्री (१७६३-१८२७) व मुथुस्वामी दीक्षितर (१७७२-१८३५) ही कर्नाटकसंगीताची वंश भिर्मूर्ति. श्यामशास्त्रींचे लयतालाचें शिक्षण, बनारसचे संगीतस्वामी यांनीं केलें ! त्यागराजांचे संगीतगुरु सोन्टी वेंकटरामैया व उपनिषद्ब्रह्मन्. त्यागराजांची आई सीताम्मा हिनें त्यांना पुरंदरदासाच्या कृति शिकविल्या. त्यागराजांच्या रचनांमध्ये स्वरांगगत लयमेद आणि विषमग्रह यांचें महत्त्व फार आहे. कर्नाटक संगीतामधील कलात्मक लयप्रस्तारांमध्ये त्यागराजांचें कार्य फार मोठें आहे. त्यांचें रागदारीवर प्रभुत्व व सुसंवादी. स्वररचना तर प्रसिद्धच आहे. एडुप्पु (विदारी), आरुडी व मुथैप्पु या रागालतिच्या अंगांवर, समतोल बांधणीवर, त्यांचें प्रभुत्व होतें. मुथुस्वामी दीक्षितर हे रामस्वामी दीक्षितरांचे थोरले चिरंजीव, त्यांची रचना फक्त संस्कृतांत आहे. लय संथ व डौलदार. चाली गमकप्रधान व भारंदस्त. शब्दांचा भरणा जास्त. जणू ध्रुपदच.

राजे भोसल्यांच्याशीं तुलना करितां येईल असे त्रावणकोरचे महाराज स्वाती तिरुनल (१८१३-१८४७) होऊन गेले. त्यांनीं संगीतकलेची अभिवृद्धि केली, परंतु आतां आपण एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर आलों, तेव्हां अधिक विस्ताराची गरज नाही.

आतां अगदीं त्रोटकपणें दिलेली महाराष्ट्रापुरती ही सनावळी पहा. क्रिस्तीशकाच्या पहिल्या शतकांत सातवाहनांपैकीं हाल याची गाथासप्तशती (गाथासत्तसई), हें प्राकृत काव्य सर्वांथानें लोककाव्य असून गेयहि आहे. ११२६-११३८ मध्ये गुलबर्गा भागांतील कल्याणी येथें राजा असलेला भूलोकमल्ल सोमेश्वर चाळुक्य, त्याच्या 'मानसोच्छास अर्थात् अभिलाषितार्थ-

चिंतामणि' ग्रंथाच्या चौथ्या भागावरून स्पष्टच आहे की हा राजा श्रेष्ठ संगीतज्ञ होता. ज्ञान-देवांच्या (१२७५-१२९६) ज्ञानदेवीमध्ये कित्येक संगीतसंबद्ध उल्लेख आहेत. त्यांचे हरिपाठ व या भावंडांचे अभंग गेय आहेत. मुक्ताबाईची समकालीन महदाइसा, वीड भागांतली. तिचे प्रसिद्ध ' धवळे ' गाण्यासाठीच आहेत. नामदेव (१२७०-१३७०), जनार्णव यांचे अभंग व नरेंद्राचें रुक्मिणीस्वयंवर (१२९२), अज्ञानसिद्धाचीं पदे (सुमारे १३७०), हीं गेय आहेत. नामा पाठक (१४ वे किंवा १५ वे क्रिस्तीशतक) याचीं ' प्रकरणे ' हीं नाट्ययोग्य कां मानूं नयेत ! आनुदास (१४४८-१५१३) यांचीं पदे तर गीतेंच आहेत. विष्णुदास नामा (१५८० सुमारे) यांच्या आरत्या गाण्यासाठी आहेत. एकनाथ (१२३८-१५९९) हे तर गीतरचनाकारच ! ते संगीतज्ञ असले पाहिजेत. प्रबंध, ध्रुपद हे शब्द इतर कवींच्या गीतांत आले, पण एकनाथ व दासोपंत यांच्या काव्यांत ' ख्याल ' हाहि शब्द आहे. दासोपंतांच्या अनेक गीतांचे राग असे त्यांनी दिले आहेत. मुक्तेश्वराच्या (१६०९-१) भूपाळ्या गेय आहेत. तुकाराममहाराज (१५८८-४९) हे तर कीर्तनांत रंगलेले, आणि कीर्तन हे नृत्यगानच. अग्निदासचा (१६५९) व तुळशीदासचा (१६७०) पोवाडा प्रसिद्ध आहे. कृष्णमुनि वाईदेशकर यांचे रुक्मिणीस्वयंवर (१६६२) अनेक वृत्तांत आहे. रामदासांनी ' गीतछंदप्रबंधांचे ' गुणगान जागजागी केले आहे. रघुनाथपंडितांचे नलदमयंती-आख्यान एकाद्या नृत्तनाट्यकथेसारखेच आहे ! उद्धवचिद्धनांची (सुमारे १६५०) पदे हीं गाण्यासाठी आहेत; तसेच मध्वमुनीश्वर, श्रीधरांचे ' गेला अभिमन्यू ' हे गीत प्रसिद्ध आहे. अमृतराय तर गायककवीच. त्यांच्यावेळचे पेशवे नानासाहेब (बाळाजी बाजीराव) यांचा संगीतनृत्याचा प्रौढ विख्यात आहे. सोहिरोबा अंबिये (१७१४-१७९९ ?) हे एक गायककवि. महादाजी शिंदे ध्रुपदरचनाकार व स्वतः भक्त गायक. (मृत्यु १७९४ !) प्रेमाबाईंचे ' गड्यानों, कृष्णगडी अपुला ' याची चाल सौमद्र नाटकांत किलोस्करांनी घेतली ! वेणुगीतें रचणारे देवनाथ महाराज सुरजीअंजनगांवचे, लहरी मुकुंद शाहीर, सोलापुरचे राम-जोशी, होनाजी शिलारखाने-बाळा करंजकर ही जोडी, संगमनेरचे अनंतफंदी, जेजुरीचा सगन-भाऊ, हौंंचा प्रभाकर, नाशिककडचे परशुराम, हे सर्व गायक. — यांत फक्त प्रसिद्ध, व ज्यांच्या गेयत्वाबद्दल वाद नाहीं असे घेतले. इतर असंख्य आहेत व त्यांमध्ये महानुभाव व जैनहि आहेत.

भवभूति हा महाराष्ट्रीय संगीतज्ञ. कल्याणीचा १०७६-११२६ मधील चालुक्यराजा त्रिभुवनमल्ल उर्फ परमदी किंवा जयदेव अथवा विक्रमांकदेव; हाहि संगीतज्ञ; सोमेश्वर चालुक्या-चाच पिता. सोमेश्वराचा पुत्र, प्रतापचक्रवर्ती जगदैकमल्ल (राज्य ११३४-११४५) याचा संगीत-चूडामणि ग्रंथ मान्य आहे. संगीतरत्नाकरकर्ता शार्ङ्गदेव याचें घराणें मूळचें काश्मीरी खरें, पण तीन पिढ्या देवगिरिच्या यादवांचें आश्रित. वरंगळ हें तेलंगणांत, तेथील जयसेनापतिचा नृत्य-रत्नावली ग्रंथ १२४९ चा प्रसिद्ध आहे. गोपालनायकाबद्दल निश्चित साधार माहिती नाही; परंतु तोहि देवगिरि येथें आश्रित होता अशी कहाणी आहे. वरंगळचा शृंगारशेखर यानें आपल्या अभिनयभूषण ग्रंथामध्ये (१३३० ?) रागरागिणीचें भार्यापतिपद्धतिनें वर्गीकरण केले ! रत्नाकरा-वर संगीतकलानिधिटीका लिहिणारा चतुरकलिनाथ हा विजयनगरचा राजा इम्मडिदेवराय (१४४६-१४६५) याचा आश्रित.

शहाजीराजे भोंसले हे बंगळूर व तंजाऊर या कर्नाटकी सुभ्यांचे सुभेदार होते, व शहाजी-राजे, संभाजीराजे, शाहूछत्रपति, (राज्य १७०८-१७४८) गीतश्रुत्याचे भोक्ते होते. छत्रपति शिवाजी महाराज मात्र या गोष्टींना वृथा कालक्षेप मानीत पण ते संगीतद्वेष्टे नसावेत. पहिला बाजीरावहि (१७२०-१७४०) श्रुत्यगीताचा भोक्ता होता. राघोबादादा, नानासाहेब पेशवे, (१७४०-१७६१) दुसरा बाजीराव (१७९५-१८१८) हे त्यांवर ताण. थोरल्या माधव-रावांच्या (१७६१-१७७२) दरबारीं सुप्रसिद्ध नर्तकी व गायिका व्यंकटनरसी ही कांहीं काळ होती. सातान्याचे शेंवटचे तीन छत्रपती स्वतः पल्लवाज वाजवीत.

बहामनी राज्यें सुप्रतिष्ठित होतांच [१३५० सुमारे] त्या त्या दरबारीं गाणेंबजावणें सुरू झालें. त्यांत विजापुरच्या आदिलशहांनीं बरेंच लक्ष घातलें. दुसरा अली आदिलशहा [१५५७-१५८०] यानें तर स्वतः ध्रुपदादि रचना केली, त्यांत कांहीं मराठीहि. त्याचा किताब-इ-नउरस ग्रंथ प्रसिद्ध आहे. हैदराबादेच्या निझामांचा तर कलावंतांस मोठाच आश्रय असे, सुमारे १८०० मध्यें तेथें निदान दहातरी फार मोठमोठे गायक होते व ते ख्याल म्हणत ! या दरबारांचें पुणें-सातान्याशीं दळणवळण असे व कलावंतांची देवाणवेवाणहि होई. झाइन उल्-अबदीनखांकडे तेथें शिकलेले चापूराव बुधकर हे १८१०-१८४० मध्यें सातान्याच्या महाराजांकडे, वारिसभलीखां यांच्या जोडीनें, ख्यालध्रुपदगायक म्हणून होते. १८४०-५० च्या सुमाराला बाई येथें चंद्रभागा म्हणून कोणी ' सुस्वरूप नर्तकी, ख्यालटप्पा गाण्यांत नामांकित ' असून तिची कीर्ति लखनउपर्यंत पोहोंचली होती. हिराबाई-कमलाबाई या मायलेकी ' सीधा ख्यालपल्ला ' गात. महाराष्ट्रांतील किफायतअली बूढ झाल्यामुळें आपली ' ख्याल गाण्यांत बड्याबड्यांनां मागें टाकणारी ' पन्नास वर्षे उमरीची कन्या रहीमन हिच्यासह उत्तर हिंदुस्तानांतील चरखारी या रिवा-सतींत परत गेले होते.

तंजाऊरकडील भजनांत महाराष्ट्रीय हरिदास-कीर्तनकारांनीं आघाडी मारली, आणि त्यांनीं हरिकथा [कीर्तन] व कालक्षेपम् [भजन] हे प्रकार लोकप्रिय केले. उलट सर्वाई माधव रावाच्या [मृत्यु १७९५] पदरीं पांवा भीमराव हा वेणुवादक होता.

या त्रोटक वृत्तांतावरून ' आपल्या ' म्हणजे महाराष्ट्राच्या संगीतपरंपरेचा धागा सहज जुळतो, त्यांत द्राविड परंपरा कोठें किती याचाहि तर्क करितां येतो. प्रस्तुत पुस्तकाचा विषय ' लयतालविचार ' ; त्यांत गीतगान व छंदहि येतात, त्यादृष्टिनें विचार करण्यास ही सामग्री पुष्कळ आहे.

द्राविड परंपरेकडे पुन्हां बळावयाचें तर स्पष्ट होतें कीं तमिळ इसैवाल्यांचा दावा कांहीं असो, जें सध्यां चालू आहे तें नाट्यशास्त्रम्, संगीतरत्नाकर, अण्णामाचार्य, पुरंदरदास अशा क्रमपरंपरेचा वारसा सांगतें. तेव्हां आतां हें पहावयास पाहिजे कीं या परंपरेमध्ये कोठें खंड पडला कीं काय, अथवा या परंपरेंतच असें कांहीं आहे कीं काय कीं ज्याचें बळण द्राविडांकडे वेगळें झालें व इतर भारतांत वेगळें झालें ?

म्हणून आतां ' भारतीय परंपरे ' कडे जरा पाहूं.

येथील भारतीय या शब्दाचा प्रथम अर्थ आपण भरतखंडांतील असा घेऊं, 'भरतमुनि-प्रणीतम्' असा नव्हे. ही भारतीय परंपरा, कांहीं प्रमाणांत ज्ञात अशी, वेदोद्भव, वैदिक आहे म्हणतात, परंतु जे खरे मूळचे कोणी वैदिक ('आर्य') असतील त्यांचेच आपण साक्षात् सरळ औरस वंशज असा सुत वृथाभिमान आढळतो व महाराष्ट्रीयतांहि आढळतो त्याला कांहीं आधार-पुरावा देतां येणार नाही. 'आपण' ती परंपरा मानितों एवढेंच. (बौद्ध, जैन हे अवैदिक, या वाक्याचा अर्थ वेगळा आहे, व त्या संदर्भातील वेदप्रामाण्य या शब्दाचाहि नेमका विशिष्ट अर्थ आहे. राहणी-रहाटी या अर्थानें त्यांची संस्कृति बहुतांशी वैदिकच समजली जाते. नवबौद्ध झाले तरी चिन्मांजपान्यांप्रमाणें रहाणी ठेवीत नाहीत.)

वेदसंहिता छंदोबद्ध आहेत. ते छंद अक्षरसंख्येवरून व मात्रासंख्येवरून असे दोन प्रकारांनीं वेगळे सांगतात अशी समजूत आहे. परंतु ती पूर्णतः खरी नाही, कारण जे अक्षरछंद (वैदिक), त्यांचीहि पादमात्रासंख्या सांगितलेली आहे. याबद्दल खुलासा या पुस्तकांत ४०१ या टीपेंत पृ. ६८-६९ वर कांहीं केलाच आहे. व्यवहारापुरता मांडावयाचा तर प्रश्न सोंपा आहे. पादांत अमुक इतकीं अक्षरे, हा नियम पूर्ण नियम होऊं शकत नाही. अक्षर म्हणजे नेमकें काय, उदाहरणार्थ कृ, लृ, ओ, ई, ऋ, ध्रू हे प्रत्येकीं एकैक अक्षर कीं काय, एकेका अक्षराचे प्रकार किती, त्याला उच्चारण्याला तुलनात्मक वेळ किती लागतो, हे सांगितल्याशिवाय पादवर्णन होणार नाही. येथे शिक्षा व व्याकरण यांच्या अभ्यासांचीच कांस धरावी लागते आणि यासाठीच हे विषय पूर्वी अभ्यासक्रमांत अत्यावश्यक असत. शिक्षाभागांत शब्द व त्यांवरील आघात, शब्दावयव-पदप्रमाण आणि या अवयवांवरील आघात, शब्दसंधि आणि यथाप्रमाण उच्चारपद्धति (स्वरोच्चार) हे प्रमुख असे. उच्चारघात, शब्दसंधि, वाक्यसंधि, या संधींच्या आधी-नंतरच्या शब्दांमधील उच्चारभेद, हे प्रातिशाख्यांत प्रमुख असे. या सर्वांचें वर्गीकृत-विच्छिष्ट नियम सांगणारें शास्त्र व्याकरणांत येतें. हे लक्षांत घेतल्याविना संहितांतील लयबद्धता अजमाविणें यथार्थ होणार नाही.

एकादशाक्षरी पाद ॥ दददद । दददलवल । व ॥

अथवा ॥ दददद । दददलवल । ल ॥

अथवा ॥ ददददद । ददलवल । व ॥

किंवा ॥ ददददद । ददलवल । ल ॥

यांपैकी कोणतातरी एक असू शकतो. आपल्या आजच्या रीतिप्रमाणें व = विराम = १ मात्रा, द = द्रुत = २ मात्रा, ल = लघु = ४ मात्रा असें क्षणभर मानिल्यास अष्टाक्षरी पादाचे भाग व मात्रा (८)(१५)(१), (८)(१५)(४), (१०)(१३)(१) किंवा (१०)(१३)(४) यांपैकी कोणत्यातरी एका प्रकाराच्या होतील, एकूण मात्रा २४ तरी किंवा २७ तरी. अशा ४ पादांनीं होईल तो त्रिष्टुप् छंद.

त्रिष्टुप् छंदाचे प्रकार - १. ॥ दददद । दददलवल । व)(दददद । दददलवल । व)

(दददद । दददलवल । व)(दददद । दददलवल । व ॥

२. ॥ दददद । दददलवल । ल ॥ (दददद । दददलवल । ल)
 (दददद । दददलवल । ल) (दददद । दददलवल । ल ॥
 ३. ॥ ददददद । ददलवल । व ॥ (ददददद । ददलवल । व)
 (ददददद । ददलवल । व) (दददद । ददलवल । व ॥
 ४. ॥ ददददद । ददलवल । ल ॥ (ददददद । ददलवल । ल)
 (ददददद । ददलवल । ल) (ददददद । ददलवल । ल ॥

असेंच इतर छंदांचें. यांतील स्वरांगें, यति व खंड स्पष्ट आहेत. तात्पर्य, 'वैदिक छंद हे अक्षरछंद' एवढ्यानें भागत नाहीं, आणि परमार्थानें त्यांमध्ये मात्रा नामक कालभागांचेंच महत्त्व ठरतें, व हे कालभाग मुखोच्चार्याच्या वेगवेगळ्या तऱ्हांनीं (क्रियांनीं) कालखंड निर्माण करून झालेले असे असतात. ही कालखंडनिर्मिति कठोर-मृदु उच्चार, घोष-अघोष, आघात-अनाघात, क्षणिक अथवा अधिककाल विराम म्हणजे स्तब्धता, इत्यादिकांनीं होते तशी स्वर-नादाच्या उच्चनीचत्वानेंहि होते. अमुक एका स्थानीं म्हणजे उंचीवर स्वरनाद ठरविला कीं तो स्वरित, 'बर चढला' कीं उदात्त, आणि 'खालीं केला' कीं अनुदात्त, परंतु प्रत्येकानें सर्वकाळ आपापल्या 'स्वरिता' ची उंची (पट्टी) एकचएक ठेवावी असें योग्य नव्हे; स्वरितहि उच्चनीच करतां येतो व करावा; तसें झालें म्हणजे 'स्वरान्तर' झालें. स्वरान्तराचें नियमबद्ध घालून दिलेलें प्रमाण तेंहि स्वरान्तरच. 'पट्टी' न बदलतां, 'एकसुरी' म्हणणें तें आर्चिक, 'दोन पट्ट्यां' त तें गायिक, 'तीन पट्ट्यांत' तें सामिक. पट्टी केव्हां किती चढवावी, उतरवावी हें प्रत्येक प्रसंगीं ठरलेलें. त्यानुसार म्हणणें तें 'मुखर' आणि उदात्तानुदात्त यथाप्रमाण सांभाळून म्हणणें तें 'सस्वर' म्हणजे स्वरासहित. स्वरनाद क्रमाक्रमानें चढत गेला कीं त्याची एक उंची अशी होते कीं जणू छातीमधल्या (उरस्थानचा) नाद कंठांत आला; त्यापुढें उंची वाढत गेली कीं अमुक मर्यादेनंतर नाद जणू डोक्यांत घुमला. म्हणून उरःकंठशीर्ष हीं तीन स्थानें. नाद किती चढला म्हणजे त्याला वेगळें स्वरत्व येतें याचें प्रमाण तो 'यम.' यम हे अनंतर म्हणजे एकाला एक लागून आहेत, पण ते पृथक् पृथक् असे वापरतां येतात, वापरले जातात. मुख्य यम असे सात, त्यांनीं आठ वेगवेगळीं स्वरत्वे होतात. त्यांचीं नांवें पड्ड, ऋषभ वगैरे, आठवा नाद असा भासतो कीं जणू पहिल्या पड्ड्याचीच स्थानभिन्न प्रतिकृति, जसा कोणीएक देवदत्त नामक मनुष्य आधीं तळमजल्यावर होता तोच आतां बरच्या माळ्यावर आला आहे. यमांमध्ये कांहीं न्यूनाधिक्य होऊं शकतें व त्यामुळें ते ते स्वरनाद मृदु अथवा तीक्ष्ण असे भासतात.

येथें 'स्थान' बदललें कीं आजच्या भाषेंत 'सप्तक' बदललें. परंतु एकदीड सप्तकांतहि खालच्या 'स्वरित', मधल्या 'स्वरित' व बरचा 'स्वरित' असे उर-कंठ-शीर्ष यांतून निघूं शकतात; तींहि (शारीर) स्थानेच. स्थान म्हणजे 'ऑक्टेव्ह' व स्थान म्हणजे 'रजिस्टर' असे दोन वेगळे अर्थ संदर्भानुसार होतात.

हें सर्व प्रातिशाख्यांमध्ये येतें, आणि छंदोल्याच्या लक्षणांमध्ये त्याचाहि अंतर्भाव होतो. (येथें दिलेला उदात्तादिकांचा व स्वरान्तराचा अर्थ, पड्ड्यादि आरोही व्यवस्था, आर्चिकादिकांचा

अर्थ, हा मूळ ग्रंथांधारे अभ्यासांधारे व तर्कांधारे दिलेला आहे; संगीतावर लिहिणाऱ्यांची गतानुगतिक विधाने वेगळी आढळतील).

एका स्थानांत (म्हणजे आजच्या भाषेत सतकांत) जरी सात यम असले तरी सातही यमांचा वापर हरप्रसंगी करावयास हवा असें नाही. पठणांत एका पादभागांत तरी 'स्वरित' एकच, पट्टी बदलली कीं स्वरिताची जागा बदलली, मग तिचेच उदात्त-अनुदात्त प्रकार करावयाचे. म्हणजे अनुदात्त-उदात्त हे एका स्वरित पट्टीच्या आगेमागे असलेले नाद, आणि स्वरांतर म्हणजे एक स्वरितपट्टी सोडून देऊन दुसरी एक वेगळी घरावयाची. स्वरांतर हा उदात्ता-नुदात्तासारखा 'स्वरनाद खालीवर हालवण्याचा' प्रकार नव्हे; त्याचप्रमाणें आर्चिक-गाथिक-सामिक यांच्यापुढचा, 'चार स्वर घेऊन' म्हणण्याचा, प्रकार नव्हे. गाथिक म्हणजेहि 'दोन सुरांचें म्हणणें' नव्हे, तर एका पट्टीवर उदात्तअनुदात्तभेदानें म्हणावयाचें, मग पट्टी बदलून तसेंच करावयाचें; तसेंच सामिकांत अशा तीन वेगवेगळ्या पट्ट्या.

(आधीं सतकांत फक्त तीनच सूर होते, मग त्यांचे चार झाले, पुढें पांच झाले, आणि कालांतरानें एक जो मोठा 'गाळा' पडला त्यामध्ये आणखी दोन घातले,—या अशा काल्पनिक 'इतिहासा'ला काहींहि आधार नाही. प्रथम तीनचारच स्वर असले पाहिजेत कारण ते अस्वकारित, प्राथमिक अनगड अवस्थेंतील मानवाकडून अपेक्षित आहे, अशा तऱ्हेचे विचार तर विचारच नव्हेत, त्या भिकार कल्पना आहेत, आणि 'आदिमानवाचा पहिला उद्गार असाअसा होता' वगैरे विधान तर फेंकूनच दिली पाहिजेत).

हे लक्षांत घेतलें तर गायत्रीमंत्र, अथवा ऋग्वेदाच्या सुरुवातीचें 'अग्निमीळे पुरोहित', वगैरेचें पठण कसें व त्याची नियमबद्ध घडण कोणती तें सहज उकलतें. श्रवणानें तें नीट उमगतें, तें स्वरांगलयबद्ध आहे हें कळतें.

उलट, लौकिक छंद हे मात्रासंख्येवरून जरी ठरतात तरी त्यांमध्येहि अक्षरांचेंच महत्त्व असतें; कारण लघुगुरु वगैरे मात्रामानें जीं आहेत तीं घड्याळानें ठरत नाहीत तर अक्षरोच्चारानींच परस्परप्रमाणित अशीं ठरतात. येथें बरील वैदिक छंदांतील मात्रांबद्दलचाच मुद्दा अक्षरांस लागू होतो, व अक्षरांबद्दलचा मुद्दा मात्रांनां.

हे लक्षांत घेतलें कीं ऋग्वेदाच्या अखेरचा जो 'मंत्र,' 'समानी व आकृतिः समाना हृदयानि वः' इत्यादि, त्याचें पठण कसें व त्याला आधार काय, हें उकलतें. श्रवणानें उमगतें कीं तें स्वरांगबद्ध आहे, त्यांत तालांगाला यांच आहे व त्यांत आवर्तनहि आहे.

अशा प्रकारें अक्षरोच्चारमालिकांमध्ये जो लयबद्ध नादक्रम होणार, त्यामध्ये शब्दावर नियमनाचें जणूं आवरण-आच्छादन पडलेंसें होतें म्हणून हे 'छंद,' अथवा त्या लयबद्धतेचें उच्चारवर आच्छादन पडतें म्हणून 'छंद', किंवा या अशा पठणामुळे 'आल्हाद' होतो म्हणून हें 'छंद' पठण.

छंदविस्तारप्रस्तार होतो आणि वेगवेगळ्या छंदांचे मिश्रप्रकारहि होतात, त्यामुळेहि हा

विस्तार अधिक होतो. एकेक छंदमालिका म्हणजे एकेक ऋचा. एकेका ऋचेतील छंद, बहुधा एका प्रकारचे असतात पण तो नियम नाही, एका ऋचेत एकाहून अधिक विषय मात्र नसतो.

नियमांनुसार लयवद्ध उच्चारांसाठी शब्दांतील वर्णानां लघूपाय कित्येक वेळां केले जाणारच; स्तोकोस्तोभें होणार. स्तोभांत जे प्रकार ते तीन, वर्णस्तोभ ('इयादिपूरण'), पदस्तोभ, आणि वाक्यस्तोभ. पदस्तोभांत आउ, हाउ असे 'शब्द' अधिक घातले जातात. वाक्यस्तोभांत पुनरुक्ति, पदपरिवर्तन, अशा तऱ्हांचे नऊ प्रकार सांगितले आहेत. अर्थात् सरळ अर्थवाही पठणांत वाक्यस्तोभें अजीवात येणार नाहीत व पदस्तोभें कचित् येतील.

अशा या पठणांत तालनामक हस्तक्रिया नाही. मात्र उदात्तादि योजना, अक्षराघातादि जोरभार, यांवर नियमन ठेविण्यासाठीं तर्जनी व मान हीं खालींवर करण्याची परंपरा आहे. पण ती अवश्य असें मात्र नाही. लयवद्धता व लयमानें आहेतच. यति आहे. ग्रहभेद आहेत. अंगें होतात. मात्रानियमनांमुळे जाती आहेत. कला दिसतात, पण त्या उच्चारांमधील; हस्तक्रियेतील नव्हे. खंड आहेत. कवीं आवर्तनहि आहे. जेथें आवर्तन आहे तेथें तालांगेंहि दाखवितां येतातच; इतरत्र कवी तालांगें होतात. परंतु हे सर्व, सर्वच ऋचांमध्ये आहे असें नव्हे, आणि ज्यांत तें तें आहे त्यांतहि त्याची त्याची स्पष्टता कमीअधिक अशी वेगवेगळी आहे. तात्पर्य, ऋचापठण हे, अतिशय लयतालवद्ध ते फार अस्पष्टपणें तालवद्ध असें, नाना प्रकारांचें आहे, परंतु लयवद्धतेमुळे तें सामान्य 'गद्य'—म्हणजे सामान्य उच्चारित, अर्थवाही परंतु लयनियमनबंधन नसलेलें जें 'भाषित'—त्याहून वेगळें आहे. हे पठण आहे; पठण व सामान्य 'गद्य' यांतील हा मुख्य फरक. त्या दोहोंमधील मर्यादा नेमक्या कांटेकोर अशा नाहीत, एक प्रकार दुसऱ्यांत हळूहळू नाना वाटांनीं परिणत झालेला, असें म्हणतां येईल.

'कुवित्सोमस्यापामिति'—मी सोमरस पिऊन हर्षभरित झालेलें आहे—अशा प्रकारांच्या अर्थाच्या अनेक ऋचा अर्थवाही अशा पठतांनां स्वरोच्चता—नीचतांच्या, स्वरांतरांच्या, क्षेत्रमर्यादा अधिकतर झाल्या तर साहजिकच. अशा प्रकारानें जें पठण तें गानासमान बनू पहातें व हा प्रकार टोंकाला जातो तेव्हां तें गानच बनतें. सामान्य गद्य—पठण—सस्वरपठण—सुस्वरपठण—गान अशी ही श्रेणी आहे व तिचे वेगळे प्रकार एकांत दुसरा मिसळलेला असे आहेत, त्यांत आंखीव मर्यादाभेद नाहीत.

ज्या ऋचांमध्ये नियमवद्धता अत्यंत कमी त्या 'यजुस्', त्यांचें बरील प्रकारानें गान बनू शकत नाही. गानक्षम ऋचा तीं सामें. साम हे गानहि आहे व ती ऋचाहि आहे. तेंच गीत व तेंच गान. त्यामध्ये पदस्तोभें, वाक्यस्तोभें होऊ शकतात व होतात.

घरांत, घराबाहेर, रानांत अशीं म्हणण्यायोग्य वेगवेगळीं ऋचागानें म्हणजे सामें, यांत चार गायनप्रकार: वेद्य, ऊढ, ऊह व आरण्यक. यांतील कांहीं प्रकार लौकिकगीतरूपहि असू शकतील, पण तसें निर्दिष्ट नाही. सामसंहिता म्हणून जी आहे तिच्यांत मात्र फक्त स्तोत्रें आहेत. त्यांचे चार भाग असून प्रत्येकांत इंद्र, सोम, अग्नि व वरुण या देवतांची स्तुति एकामागून एक अशी आहे; इंद्रस्तुति—सोमस्तुति—अग्निस्तुति—वरुणस्तुति यांच्या ऋचा (सामें) चार वेळां आल्या

आहेत. अर्थात् यज्ञामध्ये म्हणण्यास हे योग्य. यज्ञीय सामगायनाची परंपरा विस्तृत वर्णित आहे. त्यांत तीन गायक असत, वीणेची किंवा वीणांची साथ असे, (कदाचित् वेणुची व तालवाद्याचीहि, पण नक्की सांगतां येत नाही), गायनांत हिंकार, प्रस्ताव, उद्गीथ, प्रतिहार व निधन असे पांच क्रमयुक्त विभाग मुख्य असत. म्हणजे हे योजनाबद्ध, चढत्या रंगतीचे व बांधेसूदपणे आवरते घेण्याचे गायनरूप आहे. अशा सामांचे गान अगदी ठरलेले असे व त्यांबद्दलच्या हस्तलिखित बऱ्या सामगायकांनी जतन केलेल्या असत. (हा ठराविकपणा पाळूनहि त्यांत कांहीं स्फूर्त भर घालण्यास मुभा असे किंवा नसे हे कळण्यास साधन नाही; यज्ञाला कांहीं अंशी उत्सवरूप असे, यज्ञमंडपांत कथाकहाण्याहि फावल्यावेळीं होत, हे मात्र आहे). त्या रचनांमधील खडे स्वर एका सप्तका-मधील जाणण्यासाठी गात्रवीणा हे साधन असे. अंगठ्यावर क्रुष्ट (म्हणजे ओढलेला) नाद ओळखणे, त्याखाली आंगठ्यावरच प्रथमनाद, तो कुष्टाच्या खाली; तर्जनीवर द्वितीय, आणि खाली; वगैरे, हा हाताच्या बोटांवरचा क्रम उतरत्या स्वरनादांचा. परंतु षड्ज, ऋषभ वगैरे जे चढते स्वरनाद त्यांची या बोटांशी सांगड कशी होई हे स्पष्ट कोठेच नाही. प्रथम-द्वितीय इत्यादि ते वेणुवर मध्यम-गांधार इत्यादि, एवढेच आढळते. त्याने गात्रवीणानिश्चित होते, पण गात्रवीणाधारे मध्यम-गांधार वगैरेची प्रमाणनिश्चित होतेच असे नाही. आणि वेणुवरील मध्यम स्वरनाद जरी झाला तरी तो आधारनादाच्या-षड्जाच्याच-सापेक्ष असणार; तो षड्ज कोठे कसा, आणि हे तंत्र वीणेवर कसे, हेहि निसंदिग्ध-निर्विवाद असे ठरत नाही. उपरोल्लिखित मध्यम म्हणजे पियानोच्या मध्यभागाच्या सप्तकांतील पांढरी चौथी पट्टी जो ठराविक कंपटुतिचा नादच देते तो, गांधार म्हणजे त्याखालच्या, पांढऱ्या तिसऱ्या पट्टीचा, इत्यादि तर्क 'मिडल सी=षड्ज = गात्रवीणेचा 'चतुर्थ' म्हणजे अनामिकेचे मधले पेरें' या कल्पनेने केलेले आहेत, त्यांना ग्राह्य मानण्यास पुरावा नाही. मिडल सी च्या सापेक्ष 'सी मेजर स्केल' हेच केवळ नैसर्गिक शास्त्रपूत, हा पूर्वग्रह अशास्त्रीय आहे. हा सर्व विषय संदिग्ध व अनिर्णीत आहे. त्याचा निकाल प्रत्यक्ष श्रवणातेंहि होणार नाही, कारण आपल्या मूर्च्छनापद्धतिमुळे त्या त्या गीताचा आधारनाद (उंचो) कोणता हे जरी ठरले तरी षड्ज अमुकच हे केवळ तेवढ्यानेच सांगतां येत नाही; आधारनाद षड्जच हवा असे मूर्च्छनांत नाही, आणि सामगायन मूर्च्छना मानिते. अमुक चार स्वरनाद कांहीं पडले तर ते मगरेसा आहेत की सानिधप की दुसरे कांहीं हे तेवढ्या चारांवरूनच सांगतां येत नाही. याचा कांहीं आडाखा 'वेणुवरील स्वरनादाला मध्यम म्हणावे' असा अर्थ बेळूनहि होत नाही, कारण लांबी व्यास-छिद्रे यांनुसार वेणुचीहि 'पट्टी' बदलणार; आणि गायकाच्या साथीला त्याच्याच पट्टीची वेणु घ्यावी वगैरे कांहीं नियम सांगण्याला आधार मिळत नाही इतकेच नव्हे तर सामगायकांच्या साथीला वेणु असेच हेहि निश्चित नाही. आणि 'वेणुचा स्वरनाद' म्हणजे कोणता? सर्व भोंके मिटून की उघडी ठेवून? हे नाद वेगळे असतात; आपण पहिल्यास सा व दुसऱ्यास (सातवा) नि म्हणतो. म्हणून हेहि संदिग्धच आहे. शिवाय, वेणु जरी अमुक पट्टीत असली तरी गायक मूर्च्छनांच्या योगे आपली पट्टी वेगवेगळ्या सामांत वेगवेगळी करू शकतो. म्हणून 'सामसप्तकांचे मूल अमुक सात स्वरांचे' याबद्दलची सर्व मते आदरून पण 'असिद्ध' अशा शेन्यानिशीं बाजूस ठेवावी लागतात आणि सिद्ध कांहीच ठरत नाही. 'सामसप्तक अवरोही' असे तर ठरतच नाही, गात्रवीणाक्रम म्हणजे सप्तनादक्रम असे नाही. आणि सप्तकाचे वर्णन

आरोही असो की अवरोही, गायकवादक आरोही-अवरोही-संचारी हे तिन्ही वर्ण घेणारच, म्हणून 'सामसप्तक अवरोही' या विधानानें साध्यहि कांहीं होत नाहीं. कुष्टादि व्यवस्था घोटांसाठीं आहे, आणि पड्डादि व्यवस्था स्वरनादांची आहे, हें लक्षांत घ्यावें. (४०१ या दीपेंत पु. ७१-७५ मध्ये याचद्वल अतिकठोर दीर्घ टीका केली तिचा उद्देश, विचारपद्धति तर्कशुद्ध असावी, साधार सचळ पुरावा कोणता तो स्वतः पहावा, निराधार ठाम विधानें नसावीं, हीं सार्धी विचार-पथ्येहि संगीतावरील लेखक मानीत नाहींत या वस्तुस्थितिकडे आवेशानें लक्ष वेधावें हा होता. येथें त्याची गरज नाहीं, तें भरपूर करून झालें आहे, म्हणून येथें फक्त पुराव्यानें काय ठरतें काय ठरत नाहीं येवढेंच सांगणें पुरे.)

तात्पर्य, सामसंगीताचा स्वरभाग अनिर्णीत आहे व निर्णयाला पुरेसे आधारच नाहींत.

परंतु सामसंगीताचा लयभाग मात्र सांगतां येतो.

सामसंगीतांत तालांग असें नाहीं हें वर सुचविलेंच, परंतु पादभाग म्हणजे खंड आहेत व नानाघोषाघातहि आहेत, तेव्हां तीं भरपाई करितां येईल; तथापि तें बरोबर कीं चुक हें ठरण्या-सांगण्याला आधार कांहींच नाहीं. म्हणून या संगीतांतील स्वरांगें फक्त पहावयाचीं.

सामगायनांत ऋचांमध्ये फेरफार (विकृती) पुढील प्रकारांनीं होतात. १) विकार. यामध्ये अक्षरांमध्ये बदल होतो-जसें अग्नये ऐवजीं ओऽग्नयायी, ओवाऽऽग्नयायी वगैरे. २) विस्लेष. यामध्ये स्वरसंधिचा भंग होतो-जसें वीतये ऐवजीं वोयितोयाऽयी, मूर्धानंदिवो ऐवजीं मूर्धानंदा-इवाअ. ३) विकर्षण. यामध्ये ऋत्वाऐवजीं दीर्घ उच्चार होतो, जसें वैश्वानरं ऐवजीं वैश्वानराम्, सुतस्तोमे ऐवजीं सूतस्तोमे. ४) विराम म्हणजे स्तब्धता, जसें अतिथिजनानां ऐवजीं अति-थिजनानाम्. ५) अभ्यास म्हणजे पुनरावृत्ति. जसें आज्यदोहम् हें आज्यदोहम्, आज्यदोहम्, आज्यदोहम् असें म्हणणें. ६) लोप. म्हणजे एकादा वर्ण गाळणें. हें फार क्वचित्. जसें आज्यदोहं ऐवजीं आज्यदो, कधीं ॐ गाळला जाई. ७) आगम. संहितेपेक्षां अधिक अक्षरें घालणें-तीं आउहोयी, हिं, हुं, हों, हाऊ, अआ इत्यादि स्वराक्षरें, हायी, अथ, इह. जसें भरत्रकारिणम् ऐवजीं भअरौवा ऽ ऽ ऽ ऽ ओ ऽ ऽ ऽ ऽ वा ऽ नका ऽ ऽ ऽ ऽ ऋणा ऽ गुं हो ओ इहा ऽ. हें सर्व आलाप-युक्ति म्हणून-कदाचित् तालासाठींहि-असावें असें म्हणणें ग्राह्य होईल. स्वरांलंकारांमध्ये दीर्घत्व (प्रेक्ष), तीन स्वरांची सपाट तान आरोही (नमन) किंवा अवरोही (विनत), मीड (कर्षण), चारपर्यंत स्वरांची मुरकी (अत्युत्क्रम), चार स्वरांचा पलटा, (संप्रसारण), हे प्रकार आहेत. म्हणजे हें गायन, लयवद् स्वरालापयुक्त गीतगान, कदाचित् तालावर्तनयुक्तहि, असें असलें पाहिजे. आरोही तानेला नमन म्हटलें आहे त्यावरून येथें पडद्यांच्या बीणेचा संवंध आहे कीं काय अशी शंका येते.

इतके प्रकार असतांना त्यांचीं मिश्रणें, त्यांचें प्रस्तारविस्तार न होणें हें जरा असंभवनीय वाटतें, परंतु सामांतील ज्या ऋचा (पूर्वाचिक-उत्तराचिकांतील संग्रह) त्या सर्व देवतास्तुतिपर; म्हणून ज्यांत गांभीर्य, भारदस्तपणा असेल तेवढेच अलंकार त्यांत असावे अशी कल्पना होते. दीर्घ तानपलटे, मुरक्यांच्या मालिका, इत्यादि नसावयाला काय कारण आहे ! परंतु तें 'लौकिक

गानांत 'च' कक्त असावे असा अंदाज होतो. त्याकाळी केवळ मनोरंजनार्थ लौकिकगान नसेलच हे संभवत नाही इतकेच नव्हे, तर लौकिकगान हेच अधिकतर म्हणजे सर्व लोकांमध्ये व अधिक वारंवार होत असावे, व त्यामध्ये 'घालून दिलेलेच कटाक्षाने तसेच म्हणावे' असा कर्मठ आग्रहहि नसावा.

॥ हा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । हा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ । हा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ॥ यांत तिहाई आहे व १८ मात्रांचा ६, ६, ६ मात्रांचा तिखजाति (अथवा मानुष उपजाति) ताल स्पष्ट आहे, प्रत्येक 'हा' वर घोषाघात आहे. म्हणजे 'खाली' नाही. (परंतु हवे तर मधल्या हकाराचा जोर कमी करून ७ व्या मात्रेला खाली ठेवतां येईल).

॥ आऽऽऽज्यऽदोऽऽऽहंऽ । आऽऽऽज्यऽदोऽऽऽहंऽ । आऽऽऽज्यऽदोऽऽऽहंऽ ॥ यांत १२-१२-१२ मात्रांची तिहाई स्पष्ट आहे. हाहि तिखजातिचा, तीन खंडांचा ताल मानितां येईल.

'मूर्धानं द्वित्रो अरतिं पृथिव्या वैश्वानरमृताय जातमग्निम्' हे जे अग्निवर्णनात्मक 'ज्येष्ठ' साम, त्याची सुरुवात वरप्रमाणे हाउ आणि आज्यदोहम् या शब्दांच्या प्रत्येकी तिहाईने होते. तेव्हां । हाऽऽऽऽऽ । चा लय, हा च्या प्रथमोच्चाराने ठरणारा कालभाग ही मात्रा करून, आपण निश्चित करू शकतो. आतां पुढे जो आज्यदोहम् शब्द आहे त्यांत १२ मात्रा वसतात व त्यांची तिहाई आहे, आज्यदोहम् मध्ये अर्धमात्रेचीं अंगे करून आपण असें करू शक्ऊं कीं ॥ हाउ । हाउ । हाउ ॥ या ६+६+६ = १८ मात्रांच्या तालांत ॥ आज्यदोहम् । आज्यदोहम् । आज्यदोहम् ॥ येवढे आवर्तून १८ मात्रा वेऊन वसेल. येथें ताल द्विकल झाला; लय दुप्पट झाला म्हणजे द्रुत झाला असें मानावयाचे नाही; कारण मात्रामान हाउच्या लयाने ठरविलें आहे व तें कायम मानिलें. जर लय दुप्पट झाला म्हणजे तर ताल एककल राहिला पण वेगळा, १८ ऐवजी ३६ मात्रांचा झाला आणि यति मात्र स्रोतोगता - हल्लींच्या भाषेत गोपुच्छा - झाली असें म्हणावे लागेल.

सामगायनांत, वर उल्लेखिलेल्यांपैकी कोणताच नियम सांगितलेला नाही. हाउच्या उच्चारानुसार जी मात्रा ठरते तोच लय अखेरपर्यंत कायम असतो, म्हणजे वेगवेगळ्या 'वाक्यां' चे ताल वेगवेगळे असू शकतात ! असें जर आहे तर वरीलपैकीं दुसरें विधान, 'ताल एककलच, लय द्रुत, यति स्रोतोगता' हे लागू पडावे, पण तसेंहि होत नाही. कारण यापुढचीं 'वाक्ये' निराळ्याच तालांत आहेत ! म्हणजे ताल व लयगति प्रत्येक पादांत बदलते असें म्हणावे लागेल.

॥ मू ऽ ऽ ऽ धां ऽ ऽ ऽ नं ऽ दा ऽ इ ऽ (वाऽऽऽ - - अ ऽ र ऽ) (तिं ऽ ष्ट ऽ धिं ऽ ऽ ऽ व्या ऽ ॥ १४-१०-१० अशा मात्रासंख्यांचे तीन खंड, तालमात्रा ३६, लय कायमच आहे.

॥ वै ऽ ऽ ऽ आ ऽ ऽ ऽ न ऽ रां ऽ ऽ ऽ (ऋ ऽ त ऽ आ ऽ ऽ ऽ) (जाऽऽऽ त ऽ म ऽ ग्रीं ऽ ऽ ऽ ॥ १४ + ८ + १२ = ३४ मात्रा, तीन खंड.

येथें अर्थानुसार 'वाक्ये' मानिलीं. तसें न केल्यास हीं ६ वाक्ये होतात; मात्रा अनुक्रमें १४, १०, १०, १४, ८, १२. असा ७० मात्रांचा 'चरण' होतो.

या विश्लेषणावरून स्पष्ट होतें कीं अमुक एक ताल अमुक ऋचेली आरंभापासून अखेर-पर्यंत, असें नाहीं, (तसें होईल, पण तो नियम नव्हे).

वरील लयलिपिकरण प्रत्यक्ष श्रवणातुसार केलेलें आहे व तसेंच तें इतर पुस्तकांतहि आढळेल. परंतु प्रस्तुत लेखकाला येथें एक शंका येते. हें जें गातात, त्याला आधार म्हणून परंपरेनें चालत आलेल्या हस्तलिखित पोथ्या आहेत आणि तशीं कांहीं थोडी छपाईहि झालेली आहे. वरील 'ज्येष्ठसाम' तर प्रसिद्धच आहे. पोथ्यांमध्ये हस्तदोष कधींच झाले नाहींत हें सुद्धा आपण मान्य करूं. या पोथ्यांत व छपाईत 'सारेगम' (पञ्चगाम) नसतें तर केवळ आंकडे असतात व ते १, २, ३, ४ असे, अक्षरांच्या डोक्यांवर असतात. ते अंक गानवीणापद्धतिचे, कृष्ट-प्रथमादि म्हणजे आंगठा-तर्जनी इत्यादि बोटांचे निदर्शक, व म्हणून स्वरनाद-स्वरांचे निदर्शक असतात. (कोणत्या बोटावर सां हे निःसंदिग्ध निश्चित निर्णीत होत नाहीं हें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें वर दिलेंच; त्याचा येथें संबंध नाहीं). परंतु कांहीं अंक '२ र' असे असतात; तेथें त्या अंकाखालचें अक्षर दुष्पट दीर्घ करावयाचें असें आहे. (तरी अवग्रहहि असतात ! पण तें सोडून देऊं). म्हणजे अक्षरावर २ र असले कीं त्या अक्षराचा उच्चारकाल दोन मात्रांचा ठेवावयाचें. हें सर्वश्रुतच आहे. (र चा अर्थ काय ?) परंतु १ र, ४ र, ५ र असेहि 'रकारोपाधि-युक्त' अंक कांहीं अक्षरांवर आहेत, त्यांचा हिशेब काय ? तेथें तेथें मात्रामान एकपट-चौपट-पांचपट असें उद्दिष्ट असे काय ? कीं तेथील १, ४, ५ हे अंक बोटांचे निदर्शक आणि र चा अर्थ २ र म्हणजे दीर्घ असा घ्यावयाचा ? याचा खुलासा कोठें मिळत नाहीं. या दोन शंका प्रत्येकीं होकारार्थी उत्तरांनीं सुटल्या असें मानून त्यांप्रमाणें ताळा पहावा तर श्रवणांत व छपाईत तसें झालेलें सांपडत नाहीं. मात्र 'संतोष' (?) एवढाच कीं, तसे तसे अर्थ करूनहि 'सर्व वाक्यांचा ताल (एकूण मात्रा व खंड), निदान प्रत्येकांतील एकूण मात्रा तरी, समान ' असें होतेंच असें नाहीं. म्हणून तालासंबंधींचा मुद्दा जो वर सांगितला तो अबाधित रहातो: सामांचा ताल अधपासून इतिपर्यंत एकच असें गायनांत नाहीं.

(कधीं अक्षरांच्या ओळींतच ३ हा आंकडा आढळतो, पण तेथें त्या अक्षराचें अथवा तेथल्या स्वराचें दीर्घत्व तिष्ठत दिसतेंच असें नाहीं. अथवा तें अक्षर त्रिरात्रुत्तहि नसतें. उलट ॐ हें अक्षर 'ओ३म्' असें लिहिलेलें असतें. — 'ॐ इति सामानि गायन्ति, ओम् शोम् इति शास्त्राणि शंसन्ति ('तैत्तिरीयोपनिषद् शीक्षाध्यायः ८). — तेथें ॐ च्या मात्रा सात आढळतात आणि हा हिशेब 'ॐ कार साडेतीन मात्रांचा ' याच्याशीं जुळतो ! पण तो उच्चार अ-उ-म-अर्धमात्रा ॐ असा नसून 'अ-उ-म् १/२ ॐ १/२ - अर्धमात्रा ॐ ' असा असतो ॐ च्या मात्रा १ १/२).

येथें लेखकानें तालशब्द वापरिला; त्याला कारण असें कीं, एकेका 'वाक्याचे का होईना, खंड स्पष्ट आहेत, तेथील यतिस्थानें स्पष्ट आहेत. कारण तेथें अक्षरोच्चार एकतर श्रोत्रयुक्त अथवा आघातयुक्त आहे, आणि श्रवणानें कळतें कीं प्रत्येक 'वाक्य' च्या स्वरनादानें सुरू होतें तो सर्वजागीं तोच आहे अथवा त्याचाच स्थानभेद (वरच्या सप्तकांतील तोच स्वरनाद) आहे. लिपिमध्येंहि, 'वाक्या' च्या सुरुवातीच्या स्वरावरील अंगुलिनिदर्शक अंक तोचतोच आहे, अपवाद फार थोडे. उदाहरणार्थ, या ज्येष्ठसामाच्या प्रत्येक 'वाक्या' च्या सुरुवातीच्या अक्षरावर

२ (किंवा २२) हा अंक आहे; एकूण २७ 'वाक्ये' आहेत व फक्त 'वैश्वानराम्' या आठव्या 'वाक्या'चा वै, ५, २ असा कांहीं छपाईत आहे; तर कांहीं छपाईत तर तो २२ असाच आहे; त्यांत खरेखोटे कळत नाहीं.—येथे २ चा अर्थ तर्जनी. (आणि तर्जनीने व्यक्त होणारा स्वर-नाद, मग तो सा असो, म असो, प असो, रे असो, ध असो, कीं आणखी कांहीं, आणि ३-४-५ हेहि निधप, गरेसा, मगरे, सानिध, पमग असे कांहीं असोत व कसेहि कौमल्यीत्र असोत. त्याबद्दल सर्वच मते फोलकट पुराव्याचीं म्हणून सर्वच सारखींच प्राब-अप्राब.)

तात्पर्य, येथें स्वरांगें, मात्रामान, खंड, यतिस्थानें, ग्रह हीं स्पष्ट आहेत म्हणून तालशब्द अयुक्त नव्हे. क्रिया-कला उच्चारतां व स्वरांत आहे पण 'हस्तक्रिया' अशी नाही, 'मार्ग' नाही, 'खाली' नाही, म्हणून तालशब्द वापरूं नये असा कल होतो खरा, परंतु बोध होईल पण अभिव्यक्ति अस्पष्ट, अशा प्रकारें जाति, यति व प्रस्तारभेद कांहीं प्रमाणांत आहेत.

वरील सामहि, 'आपल्या' अर्थानें तालपद्धति करितां येतें. परंतु त्यासाठीं ॥ मूर्धानं दिवो । अरतिं पृथिव्या । वैश्वानरं कृत । आज्ञातमग्निं ॥ अशा कांहीं प्रकारानें खंड करावे लागतील, आणि ते खंड सामगायनाशीं-परंपरेशीं-विसंगत आहेत.

छंदांत खंडांनां 'पाद' म्हटले आहे. मूर्धानं दिवो अरतिं पृथिव्या, असे ११-११ अक्षरांचे या कव्चेत ४ पाद होतील, व हा त्रिष्टुभ् छंद म्हणून प्रत्येक पादांत २४ किंवा २७ मात्रा अथवा जगती छंद म्हणून प्रत्येक पादांत २५ किंवा २८ मात्रा मानाव्या लागतील.

सामगायनांतील न्हस्वदीर्घत्वे व खंड यांजबद्दल पाठभेदांनां जागा असू शकेल, परंतु एकूण दीर्घत्वे, मात्रा व खंड यांजबद्दल विवाद होऊ शकत नाही, कारण पोथ्यांमध्ये हीं तीनहि नियमनें "दीर्घ अमुक इतकीं, मात्रा अमुक, पर्व अमुक" असें स्पष्ट लिहिलेलीं असतात. वर सुद्धाम 'वाक्य' असा जो शब्द वापरिला, त्याचें खरें पारिभाषिक सामर्थ्य 'पर्व'. ज्येष्ठसामांत 'दीर्घ ३२, मात्रा २३, पर्व २७' असें आहे. येथील 'मात्रा' २३ याचा अर्थ मात्र लागत नाही. श्रवणांत व छपाईत तसा प्रत्यय येत नाही, आणि तसा प्रत्यय येतो असें कोणी सांगत लिहीतही नाही. *

ही 'गायनपरंपरा' ठिकून आहे ती हजारों वर्षे तशीच अबाधित आहे असें म्हणतात तें मान्य करितां येईल, परंतु तिचें वरप्रमाणें अथवा इतर कांहीं शास्त्रपूत तर्कशुद्ध प्रकारें विश्लेषण कोणी केलेलें आढळत नाही हें मोठें दुःख आहे. म्हणून प्रस्तुत लेखकानें आपल्या अल्पमति-प्रमाणें वरील तर्क मांडिले. तज्ञांनीं आतांतरी त्यांतील योग्यायोग्य-ग्राह्याग्राह्य काय तें उरवावें

ऋचांचे केवळ पठणात्मक उच्चार व त्यांतील लघुपाय लक्षांत घेऊन, व्हर्नन् आर्नोल्ड यांनीं त्यांतील लयतालबद्धता वग्याच प्रमाणांत विवेचली-दाखविली आहे. त्यांच्या 'वेदिक मीटर' या इंग्रजी पुस्तकांतील कांहीं भाग श्री. ना. ग. जोशी यांनीं आपल्या 'मराठी छंदोरचना'

* पण 'आद्ये चतुर्थमपि चाष्टमकं सैकादशं यदि भवेच्च गुरुः, सा त्रैष्टुभे भवति पादविधौ विश्लोकजातिरवष्टुष्टुता ।' हा नाट्यशास्त्रमसूधील ३२.१४९ वा श्लोक ज्येष्ठसामाला लावितां येतो ! तरीहि मात्रा २३ होणार नाहीत !

ग्रंथांत घेतला आहे व तोच अधिक तपशीलाच्या टीपांसहित 'तुलनात्मक छंदोरचना' या ग्रंथांत पुनरुक्त केला आहे. आर्नोल्डची पद्धति शास्त्रशुद्ध आहे, कारण उदाहरणें जमा करणें त्यांचें वर्गीकरण करणें—त्यांची कांहीं गृहीतमतसिद्धांतानुसार मांडणी करणें—ताळापडताळा पाहून आपल्या कल्पना—आपलें वर्गीकरण परिष्कृत करणें, इत्यादि क्रमानें त्यांनीं तर्कविचार केला आहे आणि वैदिक संस्कृतांतील लघूपाय त्यांना माहीत आहेत, परंतु भारतीय नसल्यामुलें त्यांना कांहीं जुन्याच गोष्टी पुन्हां 'नव्या' म्हणून शोधून काढाव्या लागल्या, आणि त्यांची परिभाषा ही त्यांनीं त्यांच्या पाश्चिमात्य पूर्वसंस्कारांतून उत्पन्न केलेली आहे, हें लक्षांत घ्यावें, जोशी यांचा लयविचार व त्यांनीं बनविलेली परिभाषा यांचबद्दल एवढेंच लिहिलेलें पुरे कीं ते मूळचे साहित्यिक आहेत, आणि त्यांचें येथें लक्ष आर्नोल्डच्या इंग्रजी परिभाषेकडे व मुख्य उद्दिष्ट येथें आर्नोल्डचा अनुवाद करण्याचें आहे; आणि त्यांच्या पुस्तकांचा हेतु हा आहे कीं छंदविषय जो साहित्यिकांनीं विवेचिलेला असतो त्यामध्ये उच्चार, देशी भाषांनुसार लघूपाय, हे पहावे लागतात हें स्पष्ट करून तोच छंदविचार आपल्या परीनें विशुद्ध करणें. त्यांच्या मर्यादा लक्षांत घेतां त्यांनीं मोठें काम केलें आहे. त्याची शास्त्रीय चिकित्सा—टीका करणें येथें जरूर नाही. प्रस्तुत लेखकाची पद्धति व दृष्टि वेगळी आहेच, परंतु इतर अनेक 'छंदज्ञ' साहित्यिकांपेक्षां शास्त्रशुद्ध प्रायोगिक विचारांचें अवधान जोशी यांजमध्ये पुष्कळच अधिक आहे असें सांगावेंसें वाटतं.

सामसंगीताचा लयतालविचार इतरत्र आढळत नाही आणि ऋचापठणाचा क्वचित्, म्हणून हा दीर्घ विस्तार आवश्यक झाला, तो येथें पुरे.

'अमुक मुद्रा केवळ सामोपयोगी म्हणून [नाट्यशास्त्रमध्ये] स्वीकारला नाही' असें अनेकदा—अनेकधा अभिनवगुप्त म्हणतो तें बहुधा स्वरभाग, गात्रवीणा, वगैरेंस अनुलक्षून आहे. नाट्यशास्त्रम् पासून 'आपली' संगीतपरंपरा आली असें मानितात, तेव्हां त्याकडे आतां पहावयाचें. पाणिनि, पतंजली, कात्यायन, पिंगलनाग यांचे छंद—व्याकरणग्रंथ झाले त्यांबद्दल या पुस्तकांत उल्लेख आहेच, (पिंगलापूर्वीहि छंदःशास्त्रज्ञ झाले ते काश्यप, सैतव, रात व माण्डव्य; पण त्यांचें अवशिष्ट कांहीं नाहीं).

'नाट्यशास्त्रम्'ची परंपराहि त्याआधींची, परंतु आधींचें कांहीं मिळत नाही. हा ग्रंथ भरतमुनिप्रणीत शास्त्र सांगतो परंतु तो भरतमुनिनें केलेला नव्हे. त्यांत इतके व इतके विविध विषय आलेले आहेत, व प्रत्येकांत इतकी खोल डुबी मारलेली आहे, कीं हा ग्रंथ एक सामूहिक कृति असावा असेंहि एक मत आहे. या ग्रंथाचा काळ क्रिस्तपूर्व दुसरे—तिसरे शतक मानितात, परंतु 'जितका अधिक विचार करावा तितकें पटतें कीं तो काळ क्रिस्तपूर्व ५ वें शतक, कदाचित् आधींहि, असा असावा' असें विशेषज्ञ विद्वान् मनोमोहन घोष १९६७ मध्ये लिहितात; या डॉ. घोषांचें मत १९३३ मध्ये 'क्रिस्तपूर्व १०० ते क्रिस्तीशक २००' असें होतें हें ध्यानांत घेण्यासारखें आहे. नाट्यशास्त्रम्ची उपलब्ध संहिता मूळची नसावी. तिच्यांत कालपरत्वे पदरची भर, कांहीं भाग गाळणें—भाग गाळून त्याऐवजीं नवा घालणें असे प्रकार झालेले असावे असें विशेषज्ञांचें मत आहे. उपलब्ध पाठभेद असंख्य आहेत, त्यांपैकी अनेक तर परस्परविरोधी आहेत, संपूर्ण अडुटित संहिता उपलब्ध नाही. उपलब्ध पाठभेद देऊन केलेली एकमेव आवृत्ति

बडोद्याची, तिच्यावरून ग्राह्याग्राह्यविवेक करून तयार केलेली प्रत मनोमोहन घोषांची, अत्यंत काळजीपूर्वक, अभ्यासयुक्त प्रस्तावनेसह, सटीप, असें इंग्रजी भाषांतरहि त्यांचेंच, नाट्यशास्त्रम्-मधील संगीतविभाग (अध्याय २८ ते ३७) मराठीत स्पष्ट सांगणारें पुस्तक फक्त एकच, कृ. ग. मुळेकृत ' भारतीय संगीत भाग १. ' त्याप्रमाणेंच हिंदीमध्ये कैलासचंद्र देवकृत ' भरतका शास्त्रीय सिद्धान्त. ' (बृहस्पति हे देवांनीं स्वतःच धारण केलेले टोपणनांव आहे).

परंतु देवांनीं तालविषय परिशिष्टांत उरकून टाकला आहे, आणि मुळे लिहितात कीं भरताचें तालविधान दुर्बोध आहे, दोघांनींहि आपलें वर्णन संगीतरत्नाकर व त्यावरील कलानिधि टीका यांच्या आधारें केले आहे, परंतु आपण केवळ नाट्यशास्त्रम् पाहूं, आपल्या मदतीला अभिनवगुप्ताची अभिनवभारती टीका आहे, ती पाठभेदांसह नाट्यशास्त्रम्च्या बडोदा आवृत्तिमध्ये छापलेली आहे, ती क्रिस्तशक १००-१०२० मधली, (दुसरी खंडित उपलब्ध टीका म्हणजे नान्यदेवकृत ' सरस्वतीहृदयालंकारः अर्थात् भरतभाष्यम्, ' ती क्रिस्तशकाच्या १० व्या शतकाच्या आसपासची, आणि तिच्यांत भाकड फार आहे, उपयोग नाही. तिचें भाषान्तर हिंदीमध्ये डॉ. चैतन्य देसाई यांचें आहे, अभिनवभारतीहि त्रुटित व पाठभेदयुक्त आहे पण त्याला इलाज नाही.)

नाट्यशास्त्रम् अथवा षट्साहस्री या ग्रंथाचें उद्दिष्ट नाट्य, त्यांत वृत्त-वाद्य-गीत-पाठ्य-अभिनय - ' नाटककथानकें ' - रस-छंद इत्यादि नाना विषय समान महत्वाचे आहेत. नाट्य-ग्रहाचा पाया घालतांना जमीन कशी भोजावी येथपासून तों मानवी अंतःकरणांतील स्थायीभाव कोणते येथपर्यंत मुद्दे त्यांत आहेत. संगीत हे नाट्याचें एक अंग म्हणून वर्णिले आहे, हे प्रथम लक्षांत घ्यावें, (हा मुद्दा मुळ्यांनीं घेतला, देवांनीं सोडून दिला). संगीतांतहि, चामड्याची परीक्षा काय येथपासून तों प्रस्तारसिद्धांत काय यापर्यंत विषय आहेत. म्हणून आपण फक्त त्यांतील तालविषय पाहूं.

परंतु उच्चार सोडून केवळ तालविचार असा होणें नाहीं हें या पुस्तकांत प्रथमपासून पुन्हां पुन्हां वजावून सांगितलें आहे. म्हणून नाट्यशास्त्रम्चे पुढील अध्याय आपणांस पहावे लागतातः १४ वा वाचिकाभिनये छन्दोविधानम्, १५ वा छन्दोविचिति, १६ वा वागभिनये काव्यलक्षणम्, १७ वा काकुस्वरव्यंजनम्, ५ वा पूर्वरंगविधानम्, २८ वा जातिविकल्पनम्, २९ वा ततातोद्यविधानम्, ३१ वा तालाध्यायः, ३२ वा ध्रुवाविधानम्, व ३४ वा वाद्याध्यायः. (हीं नांवे बडोदा आवृत्तिमधील आहेत. इतर कांहीं आवृत्तींमधील नांवे व अध्यायांक हे वेगळे आहेत).

तथापि तें सर्व मांडावयाचें तर विस्तार अफाट होईल. त्यासाठीं इतरत्र जागा शोधावी हें बरें, या पुस्तकांत अवकाश नाही. *

* मुळ्यांच्या पुस्तकाच्या सटीक द्वितीयावृत्तिचें काम प्रस्तुत लेखकांनं अंगीकारिलें आहे (१९७६). त्यामध्ये येथील त्रुटिची कांहीं भरपाई होईल, आणि सामसंगीतछंदांमदल जे विचार येथें केवळ सुचविले, त्यांनाहि अधिक स्पर्श केल्या जाईल.

या पुस्तकामध्ये पूर्वभागांत जो लयतालविचार सांगितला आहे, तो नाट्यशास्त्रम् पाद्या-भूत मानूनच, मात्र दृष्टि अशी ठेविली आहे कीं पुस्तक आजच्या वाचकांसाठीं आहे म्हणून आज 'आपला' जो प्रघात, त्याच्याशीं सुसंगत तेवढाच भाग नाट्यशास्त्रम्च्या प्रमाणें दाखवावयाचा, जरूर तेथें नाट्यशास्त्रम्च्या विधाननियमांनां मुरडहि घालावयाची, आणि इतर भागीं नाट्य-शास्त्रम्चा धागा सोडून दावयाचा, तेव्हां या पुस्तकांत व नाट्यशास्त्रम्मध्ये जेथें फरक असेल तेवढाच विषय येथें अधिक विस्तृत असा सांगितला कीं पुरेल, इतर भाग थोडक्यांत, त्याचप्रमाणें पुस्तकविषयांत जेथें संदिग्धता ठेविली, त्यालाहि स्पर्श करूं.

नाट्यशास्त्रम्मध्ये लयनिर्मिति अक्षराधारेंच आहे, स्वरांगच प्रमुख आहे; तालविधान मात्र हस्तक्रियेच्या द्वारे आहे; कारण तेथें तालवादन येतें, नृत्य येतें.

'लय एव हि तालः' ! लय आणि ताल हे एकच. 'तल प्रतिष्ठाकरण इति' ताल शब्दाचें मूळ तळ; ज्यानें प्रतिष्ठा होते म्हणजे आधार मिळतो, पक्की 'बैठक' तयार होते, तें कार्यसाधन म्हणजे ताल. तालानें लयाला पक्का आधार मिळतो, लयानें तालाला. आणि ताल हा 'करतलप्रतिष्ठित', हस्तक्रियाधारित असाहि असेल म्हणून पात, पाणि व ताल हेहि एकच. 'पात' हा उच्चारांतील घोषाघातादिकांनीं व्यक्त होईल, तर शम्या-ताल या टाळ्यांनीं पाणि व्यक्त होईल; परंतु ग्रहमेदानुसार किंवा लयमापनाच्या सुरुवातीच्या सापेक्ष असा जो पाणि तो समपाणि किंवा विषमपाणि (अवपाणि, परिपाणि, उपरिपाणि) असा होऊं शकतो. ताल हा कलापात-लयान्वित असा असतो; म्हणजे हस्तक्रिया-निःशब्द कलाक्रिया (व उच्चारांतील मृदुकघोरादि भेद) आणि लय यांअन्वये चालतो. उलट, 'कलाकालकृतो लयः' ! लय हाहि कला-काल यांमुळे सिद्ध होतो. ['लय हा अक्षरगत, शब्दगत, पदगत, वाद्यगत असा होतो कारण तो 'कलाकालान्तरकृत समत्व' सिद्ध करितो' (अभिनवभारती)]. अर्थात् लयानें छन्दसिद्धि होते. "छन्दहीन असा शब्द नाही, शब्दवर्जित असा छंद नाही." [कारण लयानें जें 'समत्व' जाहीर होतें तें छंद, अक्षर व पद यांचें, (अभिनवभारती)]. आतां छंद हाहि निबद्ध अथवा अनिबद्ध असा असूं शकेल, ज्यांत अक्षरें (किंवा मात्रासंख्या) हीं घालून दिलेलीं पाळली जातात व ज्यांत यतिच्छेद (अथवा यतिस्थान; गतिदर्शक यतिचा जेथें छेद होतो तें स्थान) आहे, तो निबद्ध छंद किंवा 'प्रमाणनियत असें पद. ज्यांत केवळ अर्थ हा प्रमुख आहे व म्हणून अक्षरसंख्या (किंवा मात्रासंख्या) ही नियमित नसते तें 'चूर्णपद' अथवा अनिबद्ध छंद. 'नानार्थयुक्त पादांनीं व वर्णांनीं विभूषित' असा निबद्ध छंद तें छंदोवृत्त. (पाठ्य हें साधारणतः अनिबद्ध असतें आणि सामान्य-नाट्यवाद्य-गद्य यांत लय-प्रमाणमुद्धां नियमित पाळले जात नाही, चूर्णपदांतील अनिबद्धता जेवढी कमी तेवढे तें निबद्धछंदप्राय होईल, आणि निबद्ध छंदांतील पाद, चरण हे जेवढे नियमित होतील तेवढे तें छंदोवृत्तासमान बनेल. त्याचप्रमाणें सामान्य गद्य हें जेवढें नियमित प्रकट करील तेवढें तें चूर्णपदाकडे झुकेल. सामान्य गद्य-चूर्णपद-निबद्ध छंद व छंदोवृत्त यांमधील मर्यादा स्पष्ट रेखीव अशा नाहीत).

(येथील चौकोनी कंसांतील वाक्यें अभिनवगुप्ताचीं व गोल कंसांतील वाक्यें प्रस्तुत लेखकाचीं आहेत.) हा नाट्यशास्त्रम्चा भाग प्रस्तुत लेखकाचा मुख्याधार आहे, कारण त्याचाच

आधार आजच्या प्रघाताला आहे. आणि हे विसरले गेले आहे म्हणून संगीतशास्त्रचिकित्सा विकृत झाली आहे हे अतिशय जाणवल्यामुळे प्रस्तुत लेखकाला जागजागी विषयांतरे व परखड टीका करावी लागली.

चौथ्या अध्यायांतील करणें, अंगहार, रेचक-पिन्डीकंध या नृत्तभागांनाहि वरील विषय लागू होतो, तो कसा तें अभिनवगुप्तानें डोम्विका, चिडिमार्ग इत्यादींपासून ते ध्रुवांच्या लयमाना-पर्यंतचे दाखले देऊन स्पष्ट केले आहे, आणि चौथ्या अध्यायांत 'भाण्डवाद्यविधि' मध्ये तर तें उघडच आहे. त्यांतील ३१८ व्या श्लोकांतील 'अन्तरमार्ग' हा शब्द महत्त्वाचा आहे; 'ज्या उपायानें अन्तर म्हणजे परस्परवैलक्षण्य उमगें तो अन्तरमार्ग' (अभिनवगुप्त). अंतर्मार्ग नव्हे. आणि हस्तक्रियाकला ही नृत्तांत मुख्य, नृत्तामुळे गायनवादनांत आली, हेहि 'नृत्त हें नाट्याहून भिन्न कीं अभिन्न ?' अशा तऱ्हेचे नाना प्रश्न उमे करून त्यांच्या चर्चेत दाखविले आहे.

पांचव्या अध्यायांत उत्थापनी, परिवर्तनी, अवकृष्ट, शुष्कावकृष्ट, अडिता व चतुरश्रा या 'ध्रुवां'च्या वर्णनांत त्या त्या गीतांच्या चरणांत गुरु अक्षरें कोठें कोठें, त्यांचा छंदप्रकार व ताल कोणता, लय किती शीघ्रतेचा, एककल-द्विकल-चतुष्कलपैकी कोणता प्रकार, सशब्द-निःशब्द हस्तक्रिया कोणत्या केव्हां, त्याप्रमाणें कोणती नृत्तक्रिया (पावले टाकणें इत्यादि) करावयाची, याचे नियम सांगितले आहेत. त्यांतहि दिसतें कीं छंदविचार व तालविचार हे एकाच विचाराचे दोन भाग आहेत ! त्यांतच मागधी, अर्धमागधी, संभाविता व पृथुला या चार गीती येतात. [मगधदेशोद्भव व विदर्भ वगैरेंमध्ये आढळणारी ती मागधी, 'अर्धनिवर्तनामुळे' ती अर्धमागधी, या दोन 'निवृत्तिप्रधान' आणि संभाविता व पृथुला या 'मात्राप्रधान'. वर्णशब्दानें गीति ठरते, अक्षरप्रकारानें नव्हे, अथवा षड्जादि स्वरांनींहि नव्हे. त्यांजवढल नियम नाही, पदांत व ग्रामात गीति स्वेच्छेनें वापरावी.' (नान्यदेवकृत भरतभाष्यम्). 'द्विगुरु द्विनिवृत्ता च चित्रे गीतिस्तु मागधी, लघुच्छ्रुतकृता चैव तदर्धे अर्धमागधी, संभाविता गुरुवृत्तौ पृथुला दक्षिणे लघुः' (मतेगकृत बृहद्देशी). हें असमंजस, असें अभिनवगुप्ताचें मत. - 'मागधीलक्षण-विलंबित पदांनीं युक्त पहिल्या पदाच्या कलांमध्ये; पदान्तरीं मध्यलय... असें त्रिवार केले कीं मागधी,' अशा तऱ्हेचे नियम कोणा 'रघुनाथा'चे डॉ. रामकृष्ण कवि यांनीं दिलेले आहेत. एकूण काय कीं या 'गीती' देशीभाषांतील वर्णलय-वाक्यलय-स्थानिक गानपद्धति यांवरून आलेल्या असाव्या असें वाटतें.]

आजच्या भाषेत स्थूलतः पाहूं गेल्यास —

आऽऽऽ, पीऽयाऽ, अरेपिया, हीं मागधी. पुनरावृत्ति कशी पहा.

अनाहत आद, दऽ अनाहत आ, आऽद अनाहत आद, ही अर्धमागधी. पुनरावृत्ति पहा. (अथवा अनाहत आद, आद अनाहत आद, अनाहत आद नाद, -ही अर्धमागधी).

आयोरे मेरे राजा राऽम्, - संभाविता. यांत दीर्घाक्षरें आहेत.

हटनटखट ठठोरि करत, -ही पृथुला. यांत न्हस्व (लघु) अक्षरें आहेत.

या उदाहरणांना आधार नाट्यशास्त्रमूल्या २९व्या अध्यायांतील ४७ ते ५८ हे श्लोक, ('मासासससा मासं समं ससम समसरी' अशीं अथवा 'देवं, देवंरुद्रं, देवंरुद्रवंदे,' 'देवं, वं रुद्रं, द्रवंदे' अशीं संस्कृत पुस्तकांतून उदाहरणें उतरून काढण्यानें मुद्दा स्पष्ट होण्याऐवजीं कांहीं विपरीतच कल्पना होते असा प्रस्तुत लेखकाचा अनुभव आहे. मात्र येवढें खरें कीं संस्कृत ग्रंथांत एकच 'गाणें' चारहि गीतींमध्ये लिहून दाखवितात तर येथें वेगळीं चार गाणीं दिलीं आहेत; कारण एकच गाणें व्याख्याचें तर लयलेखन द्विष्ट दिसलें असतें.)

गीतींचा उल्लेख येथें अशासाठी कीं स्वरांगें व त्यांची बोलवांट कशी होई, आणि गान व छंदपद्य यांत फरक किती होऊं शकतो, आणि हें आजच्या आपल्या जीजेच्या अस्ताईशीं व द्राविड गीतालापाशीं कसें जुळतें, तें दिसावें; लयताल उच्चारितां प्रकट होतात हें स्पष्ट व्हावें, हें द्रविडांतहि आहे. —

'रामा, नी समान मवरु ! - 'मवरु रामा, नी समान !' 'राऽ माऽ, नीऽ समाऽ-नऽ !' 'राऽऽऽ माऽऽऽ !' - 'रामा, रामा नी समान मवरु रामा !' हीं साधारणपणें अनुक्रमें मागधी-अर्धमागधी, पृथुला, संभाविता यांचीं उदाहरणें मानिलीं तर अगदींच चूक नव्हे. हीं त्यागराजकृति; तेल्गु भाषेंतील. अर्थ, 'रामा, तुझ्यासमान कोण आहे ?'

चौथ्या अध्यायामध्ये (२६२-२६४) नृत्तावहल जें म्हटलें आहे तेंच या अशा 'आलापी'ला लागू होतें. "हें अर्थवद् नव्हे किंवा 'अर्थभावकहि' नव्हे, पण त्यानें शोभा येते, तें 'विनोदकारण' आहे, त्यानें रंजकता वाढते." परंतु लयमान हें कोठेंहि सोडावयाचें नाहीं, हें धोरण सर्वत्र अतिस्पष्ट आहेच.

२८ व्या अध्यायामध्ये गीतांच्या 'जाती' दिल्या आहेत. तालविषयांतील चतस्र, तिस्र इत्यादि जाती ज्या या पुस्तकांत पूर्वी दिल्या, त्या या नव्हेत. या गीतजाती ग्रह, अंश, तार(त्व) न्यास, अपन्यास, अत्यत्व, बहुत्व, पाडव (त्व) आणि औडुव (त्व) अथवा 'औडुवित' या दहा लक्षणांनीं सिद्ध होतात. स्वररचनेंत पांचच किंवा सहाच स्वरनादांचा उपयोग आहे कीं काय ? कोणता स्वर अथवा स्वरव्यूह वारंवार अथवा दीर्घ-स्पष्ट असा आहे व कोणता त्याउलट किंवा अस्पष्ट-न्हस्व असा आहे ? गीताचें एकूण स्वरक्षेत्र किती उंचीवर जातें व किती खोल जातें ? कोणता स्वर किंवा स्वरसमूह घेऊन थांबावयाचें; तें थांबणें किंचित्काल केव्हां कसें व अधिक काळ कसें कीं जेणेंकरून स्वरवाक्य पुरें होईल ? गीताची उठावणी कोठून कशी होते ? कोणत्या स्वरांची 'संगति' एकमेकांशीं आहे ? त्यांत वैचित्र्य-वैविध्यकारक उपायलक्षणे (अंतरमार्ग) कोणतीं ? कोणते स्वर केव्हां गाळले आहेत (लंघन) आणि कोणत्या स्वरांनां केवळ पुसटता किंचित्काल वाव (ईषत्स्पर्श) दिला आहे ? अंशस्वर कोणता ? (म्हणजे असे स्वर कोणते कीं ज्यांच्या यथातथ्य वर्तावनें गीताची रंजकता उत्पन्न होईल व त्यापासून वाढेल ? आणि पुन्हां त्या स्वरांच्या वर पांच व खालीं पांच स्वरनाद रक्तिदायक होतील ? आणि जे अनेक वेगवेगळ्या स्वरांशीं क्रमयोग साधून वेगवेगळा 'अर्थ' देतील ? आणि हे इतर स्वरहि प्रमुख असेच असतील ?)—या प्रश्नांच्या उत्तरांमध्ये जातिलक्षणें मिळतात. अर्थात् हे गीतस्वररचनाप्रकार,

‘बंदीभी’चे प्रकार आहेत, ही चलने आहेत, ग्रह-अंश-न्यासापन्यास-अल्पत्व-बहुलत्व इत्यादी-कांची सिद्धि व्हावयाची, प्रतीति यावयाची, तर ‘चलन’ म्हणजे नाना स्वरस्थानांची न्हस्व-दीर्घात्मक क्रमसंगति व तिच्यातील जोरभार-खालीभरी-खुलेबंदपणा आणि नानाजागचे कमी-अधिक विराम हे जाहीर झालेच पाहिजेत. ते या १८ जातिप्रकारांचे नाट्यशास्त्रमूमध्ये स्वच्छ दिलेले आहेत. इतकेंच नव्हे तर कोणती जाति शृंगारवीरकरणादि कोणत्या रसाला योग्य हेंहि सांगितलें आहे. आणि कोणती जाति कोणत्या दिनसमयी वर्तवावी हेंहि दिलें आहे (आणि नाट्यपरत्वे, ‘राजाज्ञेपरत्वे’ या समयबंधनांकडे दुर्लक्ष केलें तरी चालतें हेंहि सांगितलें आहे). प्रत्येक जातिचा ताल, लय, कळा हेंहि कोठें दिलें आहे.

तेव्हां लयताल हे बंदीभीचे, चलनाचे, स्वररचनेचे, रागाचे आवश्यक घटक; इतकेंच नव्हे तर त्यांनींच गीत ‘चालतें’, गतिमान् होतें—‘लयताल हीच ‘चाल’—यांत काहीं संशय नाही, हें नाट्यशास्त्रमूचेहि म्हणणें आहे. आणि प्रस्तुत पुस्तकाचा विशेष त्यांतच आहे. (दुर्दैवानें एक मुळे सोडले तर इतर कित्येक संगीतज्ञ ‘भरताच्या (?) २२ श्रुती, ग्राममूर्च्छना’ यांतच रममाण झाले, जन्मभर $\frac{3}{4}$ ÷ $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ ÷ $\frac{1}{4}$ असलीं वालबोध गणितें करीत राहिले. तें संगीत नव्हे !) आणि मुळ्यांच्या पुस्तकाचाहि मोठाच भाग ‘श्रुतिगणितानें’ अडविला आहे ! साची चार स्थाने—रेचीं तीन—गचीं दोन असें, सासासासा, रेरेरे, गग, वगैरे चढत्याचढत्या नादांनीं, काहीं गीतगान साध्य होत नाही; तेते स्थानभेद ओळीनें घेतले जातच नाहीत; संदर्भा-नुसार त्यांतील एका प्रसंगीं स्वरक्रमांत एकच घेतला जातो—आणखीहि स्थानभेद आहेतच—आणि सर्वांत मुख्य हें कीं, कोणत्या संदर्भांनें तो तो नाद कसा उठतो, कोठून उठतो, कोठें कसा जातो हलतो, किती काळ स्थिरावतो, व कसा कशांत विलीन होतो. म्हणजे श्रुतिस्वर झाले तरी त्यांनां कालमान आहे, लयमान आहे, गति आहे ! स्वरनाद कालनिरपेक्ष खडा उभा होऊंच शकत नाही, कालनिरपेक्ष स्वर हें चित्र होईल, लिपि होईल. स्थिरचित्र म्हणजे सिनेमा नव्हे तसें कालनिरपेक्ष स्वर म्हणजे गीत किंवा भाषित नव्हे : पण असें म्हणणेंहि चुकच. कारण कालनिरपेक्ष स्थिरचित्र असूं शकतें तर कालनिरपेक्ष स्वर अस्तित्वांतच येऊं शकत नाही !

स्वरांगाशिवाय तालांगाला महत्त्व नाही आणि तालांगाविना स्वरांग उभें राहत नाही. लयांगाचीं तीं दोन भूमिकांवरून पाहिलेलीं दोन रूपे आहेत.

हें पथ्य २८ व्या अध्यायांतील वर्णालंकारांसहि लागू आहेच. वर्ण म्हणजे स्वरोच्चार-प्रकारविशेष, तो स्थिर-सम असा असेल तर स्थायी; चढता असेल तर आरोही, उतरता असेल तर अवरोही, चढताउतरता असेल तर संचारी. अशा लक्षणांनीं वर्णांचें ‘अनुकर्षण’ झालें कीं स्वरांतून वर्णनिष्पत्ति होते, ‘स्वरवर्ण’ निर्माण होतो. (अर्थात् यांत कालप्रमाणें पहावीच लागणार.) अशा या स्वरवर्णांच्या चार प्रकारांच्या वेगवेगळ्या कालावलंबी जडणघडणींतून नाना वर्णालंकार निर्माण होतात. (जसें चढती-उतरती मीड, चढती-उतरती घसीट, पुकार, ललंकार, मुरकी, कंप, हरकत, इत्यादि. संस्कृतांत हे अलंकार सासासां, सारेरेगगम वगैरे पलट्यांच्या रूपांत दिले आहेत, व तसेच ते इतर संगीतप्रथकार उतरून काढतात; पण अभिप्राय येथें दिल्या-प्रमाणेंच आहे; प्रत्येक अलंकार सर्व सत्कासाठीं नाही, सातहि स्वर आक्रमण करणें अवश्य नाही.

आणि स्वरांची कालप्रमाणेच महत्त्वाची आहेत). तंतुनाद्यांत हे वर्णालंकार हस्तक्रियेच्या साहाय्याने (धातु) 'बोल' या रूपांत प्रकट होतात, त्यांचे तर लघुगुरुलतादि कालविश्लेषणच नाट्यशास्त्रामध्ये आहे ! विस्तारधातु, करणधातु, आविद्धधातु व व्यंजनधातु असे चार धातु-प्रकार लयांगांनुसार होतात.

'वृत्ति' हा शब्द नाट्यशास्त्रामध्ये दोन वेगळ्या संदर्भात वेगळ्या अर्थानीं वापरिला आहे. २० व्या अध्यायांत भारती, सात्त्वती, कैशिकी व आरभटी या चार वृत्ती आहेत, त्या नाट्याच्या 'वाक्यभूयिष्ठा' भारती, बोलणे अधिक, 'सत्त्वाधिकेः असंभ्रान्तैः', जिच्यांत मनोव्यापारांचे प्रकटीकरण अधिक, ती सात्त्वती, 'लीलसमन्वित' ती कैशिकी, आणि 'आवेगब्रुल, नानाचारी' ती आरभटी, परंतु या वृत्तींचा लयतालाशी संबंध दूरान्वयाचा, वाद्यगीतांशी संबंध अशा वृत्ती तीन, त्यांतल्या एकीचे नांव वृत्ति असेच आहे; दुसऱ्या दोन त्या चित्रा व दक्षिणा, 'गुणप्रधान-भावात्मा व्यवहार' ती वृत्ति, जीत वाद्यवादन प्रधान असते- गीत मुख्य नसते ती चित्रावृत्ति; गीत प्रधान व वाद्य गौण ती दक्षिणावृत्ति; आणि गीत व वाद्य हीं दोन्ही एकमेकांना पुष्टि देत समान प्राधान्याने असतात ती 'वृत्ति.' चित्रावृत्तिमध्ये द्रुतलय-समा यति - अनागत ग्रह हे विशेष. 'वृत्ति' मध्ये द्विकल ताल, मध्यलय, स्रोतोगत यति, समग्रह, अधिक, दक्षिणावृत्तिमध्ये चतुष्कल ताल, विलंबित लय, गोपुच्छा यति, अतीतग्रह, मार्गानुसारी रचना ही प्रमुख.

यांतील वाद्यवादनप्रमुख जी चित्रावृत्ति, तिच्यांतहि तत्त्व - अनुगत - ओघ असे तीन प्रकार. तत्त्वां 'त लयतालपदवर्णयतिगीति' हे समप्रमाण, 'अनुगतांत लघुगुरुलतांचे प्रसार करीत वादन करावयाचे, 'ओघ' वादन स्वेच्छेने.

वाद्य आणि गीत यांमध्ये दोन प्रकार; 'निर्गात' अथवा 'बहिर्गात' ते शुष्काक्षर गीत अथवा शुष्क, म्हणजे निरर्थक पद, जसा त्रिवटतराना. दुसरे अर्थयुक्त गीत (प्रगात), शुष्कगीतें बहुधा पूर्वरंगांत म्हणजे नाट्य सुरु व्हावयाच्या आधी, इंद्रध्वज-('जर्जर')-पूजाविधि इत्यादीं-मध्ये, असत, व अर्थपूर्ण गीतांतहि 'उपोहन' इत्यादि नांवांचे शुष्काक्षरांचे तुकडे असत.

दिडूले, दिव्हे, दिग्ने, झण्टुं, जगतिय, बलितक, कुचशल, दिगि, निगि, गिति, कल, गणपति, पशुपति, सुरपति, ते, चा, क्रन्दुं, तेन्, तेनाम्, इत्यादि शुष्काक्षरे वापरलेली आहेत. त्यांची लयतालबद्ध मांडणी शुष्काक्षरगीतांत दिसते. हे बोल म्हणजे वाद्यांतील वर्णांची शब्दांसमान भासमान होणारीं रूपे आहेत.

ततवाद्यवादन आणि गीतांचे प्रकार, छंद, त्यांतील भाग, वगैरे विषय पुष्कळ तपशीलवार दिला आहे, त्यांचे वर्णन आतां करावयाची जरूर नाही. येथे त्यांतील मुख्य सार घ्यावयाचे ते पुढीलप्रमाणे :

- १) गीतवाद्य हेहि निबद्ध किंवा अनिवद्ध अशा दोन्ही प्रकारांचे. दोहोंमध्ये 'ताल' असा आहे, परंतु अनिवद्धाच्या तालांत सर्वत्र समान नियमन नाही व आवर्तन स्पष्ट नाही. निबद्धापैकी ध्रुवागीत ही छंदोवृत्तांदूनच आलेली आहेत.

- २) लयबद्धता ही सर्वत्र आहे व ती केवळ नृत्तांतहि सांगितली आहे. लयबद्धता मात्राप्रमाणाने ठरते, आणि मात्रांमध्ये सर्वत्र समसंख्याच असे नव्हे तर समविधम अशी मांडणी असूनहि त्या समविधमतेचा नियमितपणा दाखविला आहे.
- ३) स्वरांग-तालांग असे दोन अलग भाग केलेले नाहीत. अंगशब्द लयमानभाग या अर्थाने वापरिलेला नाही. (कदाचित् याला अपवाद फक्त अध्याय ४, श्लोक २९८-३००). लघुगुरुद्रुतप्लुत वगैरे न्हस्वदीर्घत्वदर्शक शब्द, चित्रादि मार्ग, चच्चटपुटादि ताल, द्रुतादि लय, द्विकल आदि कला, समा वगैरे यति, यांनुसार तालभाग वर्णन केला आहे. आवर्तनाच्या आदि किंवा अंती 'धा' सारखे भारी अक्षरच हवे असा आग्रह नाही. 'जाति' शब्द आहे, परंतु आपल्या तिस्र-चतस्र आदि वर्णनांचे कार्य त्रिकल-चतुष्कल आदि शब्दांनीहि होतें.
- ४) सर्वात महत्त्वाची गोष्ट अशी की, गीतभागांतील सर्व ताल केवळ चच्चटपुट, चाच-पुट व या दोहोंचे मिश्रण या तीन प्रकारांनी सांगितले आहेत! ही पद्धति, आणि त्रिकल-चतुष्कल इत्यादि 'कला' यांचा मतलब, या दोन गोष्टी अतिशय महत्त्वाच्या आहेत! त्या इतरांच्या नजरेतून सुटल्या की काय कोण जाणे, प्रस्तुत लेखकाला त्यांजबद्दल एक 'नवा भासणारा' पण वस्तुतः तसा मुळीच नसणारा विचार मांडावयाचा आहे. असा की त्याने पुष्कळ कांहीं खुलासा होतो; आणि 'भरताचे' (?) तालविधान दुर्बोध' या प्रचलित कल्पनेला अर्थ नाही; तर ते ती कल्पना मानिण्याच्यांना दुर्बोध वाटते येवढेंच, आणि ते दुर्बोध वाटते याचे कारण १) तालांग-स्वरांग ही अलग मानिण्याची प्रवृत्ति व २) कला शब्दाचा पूर्ण मतलब न समजणे यांतच सांपडते; हा प्रस्तुत लेखकाचा दावा आहे. हे दोन मुद्दे येथेच चर्चिते तर, येथल्या इतर तपशीलांत ते बुद्धन जातील व वाचकांच्या गळीं उतरणार नाहीत; असे वाटून त्यांचा ऊहापोह जरा अवकाशाने करूं.

त्याआधीं तालविधान पाहूं.

तालवाद्यांपैकीं घनवाद्यांतील झांज (कांस्यताल, झल्लक) फक्त उपयुक्त होय. स्वरगांभीर्य, अक्षरे, स्वरनाद (मार्जना) हीं नाहीत, म्हणून घनवाद्ये रंजक नव्हेत. (अध्याय ३४, श्लोक २६). अवनद्धवाद्यांची यादी आहे, तिच्यापैकीं नाट्ययोग्य (म्हणजे " मध्यममानाच्या " अशा नाट्य-गृहांत जास्तीतजास्त जितकीं माणसें बसूं शकतात तेवढ्या, सुमारे ४००-५०० माणसांस, रंजक वाटेले-स्पष्ट कलेल अशीं) वाद्ये तीं मृदंग-मुरज, मर्दल, आलिंग्य व अंकिक (दोन ढोलकप्रकार), पणव (ज्या ढोलकाच्या कोठीला भोक पाडून त्यांत स्वरनाद देणाऱ्या तीन तारा लाविल्या आहेत असे वाद्य), दर्दर आणि ऊर्ध्वक. (तबल्यासारखे उभे ठेवण्याचे चर्मवाद्य, दर्दराचा आकार घटासारखा). मृदंग मुख्य. वाद्यरचना हल्लींसारखीच, पण शाई नाही; तिच्याऐवजीं कणीक व माती यांचे ' विलेपन ' असे. कांहीं वाद्यांच्या मध्यभागीं कप्पा म्हणजे कमरपट्टा उल्लेखिला आहे, पण गडयांचा उल्लेख नाही; कप्पा हवा तसा घट करून नाद मिळवून घ्यावयाचा. ल.ता.वि. २६

सर्व वाद्यांचा नाद एकसुरी देवावयाचा नाही; वेगवेगळे, परस्परांशी सुसंबंधित असे नाद करावयाचे. याला 'मार्जना' म्हटले आहे व त्याचे मायूरी, अर्धमायूरी, कामारवी असे तीन वेगवेगळे प्रकार आहेत.

अशा वाद्यांत 'घोडशाक्षर' बोल निघतात. क, ख, ग, घ; ट, ठ, ण; त, थ, द, ध; य, र, ल, ह हीं तीं सोळा अक्षरे. त्यांचे अक्षर-इकार-उकार-एकार-ऐकार-ओकार-औकार-अनुनासिक्य-विसर्ग असे उच्चार होतात. जोडाक्षरेंहि बनतात.

मृदंगांत म हे सतरावें अक्षर अधिक आहे; त्याचप्रमाणें ष हे अधिक अक्षर ज्यांत येतें असा क्ष (क्ष) हा बोलहि अधिक आहे. इतर प्रत्येक वाद्यांत विशेषत्वानें कोणतीं अक्षरें हे दिले आहे; आणि तीं अक्षरें कशीं उमटवावीं याची हस्तक्रिया सांगितली आहे, तिला 'वाक्करण' म्हटलें आहे. (म्हणजे तबल्यामधील 'निकाल').

प्रहार करण्याच्या प्रकारानुसार चार 'मार्ग' होतात. हे वादनांतील मार्ग ! ध्रुव-चित्र-वार्तिक-यांपैकीं नव्हेत. 'मृदकटस्थिधटधेधोहमंधि धंधनाधिधि' वगैरे अड्डिता मार्ग. 'धडः गुदगुदुमधेदोधिधुधुधेधि' इत्यादि आलित मार्ग. 'किंकिकिटुमेटकितां किंकिकितां...तथितां गुटुगे' इत्यादि विस्तृत मार्ग. 'लुढं सिद्धं मद्धिकुटधेधेमत्थिद्धिधुखुखुणधेधोटत्थिमट' इत्यादि गोमुखी मार्ग. हे मार्ग रसपरत्वे कसे जोडावे तें सांगितलें आहे. सम-विषम गतींप्रमाणें (यतींप्रमाणें) तीन प्रकार- 'प्रचार' होतात. अवनद्ध बाधवादानांतहि वर उल्लेखिलेले तत्त्व-धन(अनुगत)-ओघ हे तीन भेद होतात, ते 'गति' भेद. गुरु अक्षरसंचय, लघुसंचय, व लघुगुरुसंचय, अशा अक्षरसमूहांनीं तीनप्रकारचे 'योग' होतात. 'थाप मारण्याचे' तीन प्रकार ते 'प्रहार' प्रकार. वादनाची सुरुवात करण्याचे प्रकार पांच, ते 'पंचपाणि'. जो ताल असेल त्याच्या पहिल्या मात्रे-पासूनच वादन सुरू करणें हा समपाणि; तालाच्या अर्धा भाग सुटून गेल्यावर सुरुवात तो अर्धपाणि; चतुर्थांशावर सुरुवात तो अर्धार्ध पाणि, तालाच्या (आवाप-निष्काम-विक्षेप-प्रवेशक यांसारख्या) निःशब्द भागांतून, म्हणजे 'खालीपासून' सुरुवात तो पार्श्वपाणि; आणि तालाच्या प्रवेशांतून (म्हणजे अवसानापासून ? भन्या भागापासून ?) सुरुवात तो प्रवेशिनी. अवनद्ध वाद्यांत एकूण २० अलंकार होत. (हा जणूं नाना 'बाजां' चा विचार).

द्रुतादि लयप्रकार, समग्रह-विषमग्रह आदि 'पाणिप्रकार,' त्याचप्रमाणें चित्रवार्तिकादि मार्ग, समा-स्रोतोगता वगैरे यति, इत्यादिक तर अर्थात् आहेतच.

एकेका वाद्याचें वादन वर्णन करून शिवाय वाद्यघट्टाचेंहि वर्णन दिलें आहे. वाद्यघट्ट म्हणजे कुतप, ततकुतप तंतुवाद्यांचा, अवनद्धकुतप पुष्करवाद्यांचा. त्याचें 'कुतपवादन' म्हणजे परस्परांची सम अथवा विषम प्रकारांची साथ. सम म्हणजे लिपटून, विषम म्हणजे आड वाजवून. ततवाद्याच्या द्विकलेंत वाजविणें, ततानंतर वाजविणें, तताच्या लघुबरोबर पुष्कराचा (चर्मवाद्याचा) गुरु वाजविणें, तताच्या गीतखंडामध्ये (विदारिणीमध्ये) तालवाद्य वाजविणें, तताच्या दुगुण-चौगुणीत वाजविणें, स्वेच्छेनें लिपटून वाजविणें, असें हे 'कारण' प्रकार आहेत. रूप, प्रतिन्यून, प्रतिभेद, प्रतिशुक्ल, रूपशेष, व ओघ हीं तीं षट्करणें. अशीच षट्करणसाथ तताची गीताला, अवनद्धाची

गीताला, व तिहींची परस्परांनां अशा तीन प्रकारांनीं होई. तिचे एकूण १८ प्रकार होतात त्या तालवाचनाच्या १८ जाति, म्हणजे १८ तालवाद्यवादनभेद. (एकेका तऱ्हेचा पेष्कार, उठान, ठेका, पलटे, गत, परणें इत्यादि सर्व मिळून प्रत्येकीं एक जाति म्हणा ना.)

‘जें जें गायनांत, तें तें वीणेंत व त्यानुसार तें तें अवनद्धवाद्यांत’ असे स्पष्टच सांगितलें आहे !

यामध्ये अर्थात् टाळी वगैरे हस्तक्रियांचें नियमन आहे, परंतु तें किती गौण झालें हें विशेष लक्षांत घ्यावें. ‘ताल’ हस्तक्रियेनें जाणला जाईल मापला जाईल, पण टाळी वगैरेचें विशेष महत्त्व नाहीच. स्वरांगांतच तालांग आहे व तालांगांतच स्वरांग आहे !

आतां शेंवटीं दोन अतिमहत्त्वाचे मुद्दे सांगावयाचे. ते नेहमीं सुरुवातीस येतात, आणि या पुस्तकाच्या पूर्वभागांत ते आलेच, पण येथें चर्चा अवश्य आहे. ते म्हणजे चच्चत्पुटादि तालांचा व्यवहार आणि ‘कला’ कल्पना. वर लिहिलेंच कीं लेखक स्वतःचा ‘कला’ विचार हल्लीं संगीतपुस्तकांत इतरत्र न आढळणारा, ग्रंथबोध करणारा व म्हणून महत्त्वाचा, मानितो. म्हणून हे दोन मुद्दे हेतुपूर्वक शेंवटीं घेतले.

तालजाति दोन, तिस व चतस्र. चतस्रताल एकच, चच्चत्पुटः

हस्तक्रिया सन्निपात = सं, ताल = ता, शम्या = श, निष्काम = नि, आलाप = आ, प्रवेशक = प्र, विक्षेप = वि अशी संक्षेपानें लिहावयाची; लघु = ल, गुरु = ग, प्लुत = प, विराम (अणु) = व, लघु एका मात्रेचा मानिल्यास ग २, प ३, व १/२.

॥ चत्	॥ चत्	॥ पु ट ऽ :	॥ हा चच्चत्पुटताल. मात्रा ८. गुरु १ मात्रेचा
॥ ग	॥ ग	॥ ल प	॥ मानिल्यास मात्रा ४, विराम १ मात्रेचा मानिल्यास
॥ सं ऽ	॥ श ऽ	॥ ता श ऽऽ	॥ मात्रा १६. (येथें तिसऱ्या खणांत मात्रा पहिल्या
			॥ दोन खणांच्या मिळून होतील तेवढ्याच).

चाचपुट हा तिस्रजातिताल.

॥ चा ऽ	॥ चपु	॥ ट :	॥ हा चाचपुट. मात्रा ६.
॥ ग	॥ ग	॥ ग	॥ ग = १ मात्रा तर एकूण मात्रा ६, व = १ तर
॥ श ऽ	॥ ताश	॥ श ऽ	॥ मात्रा १२.

हीं ‘यथाक्षररूपे’ एककल केलीं तर तें त्यांचें ‘शुद्ध रूप’. परंतु या दोन्ही तालांचे आणखी प्रकार सांगितले आहेत. ‘संशताशता ता किंवा श,’ ‘शऽशताऽश ता ता किंवा श’ हे आणि ‘ताऽशताऽश ता ता किंवा श हे भेद चच्चत्पुटाचे, आणि सन्निपात (सं) हा दीर्घ व जोरदार (ओजयुक्त). डावखोरी टाळी-ता-ही उजव्या टाळीपेक्षां कमी जोरदार अशी कल्पना केली तर दुसऱ्यातिसऱ्या भेदांत फरक भासेल, पण तें स्पष्ट नाही. हीं रूपे ‘॥ चऽऽत् । चत् । पु । टः ॥’ वगैरे तऱ्हांचीं होऊं शकतात, लघुगुरु बदलतात, जोरभार वेगवेगळे होतात.

येथें लघु-प्लुत हें गुरु-गुरु कसें केलें तें लक्षांत घ्यावें !

म्हणून चच्चत्पुटः व चाचपुटः या दोन 'योनि' म्हटल्या आहेत. त्यांपासून अनेक प्रकार होऊ शकतात. ते उच्चारभेदाने होतात व त्या त्या उच्चारांस बंधन व साहाय्य म्हणून हस्त-क्रिया घालून देता येते. आणि हे उच्चारभेद भाषेवरून, गीतछंदांवरून अथवा भाषा-गीत यांस जुळते असे होतात. उदाहरणार्थ शम्यानें सुरू होणारा चच्चत्पुटप्रकार आसारित वगैरे नांवांच्या गीतप्रकारांत, तालनें (ता) सुरू होणारा पाणिका वगैरे गीतप्रकारांस योग्य, अशा सूचना आहेत.

पुन्हा, निःशब्द (आ, नि, वि, प्र) व सशब्द अशा द्विविध हस्तक्रिया-प्रकारांनीं हि आणखी उच्चारभेद दाखविले आहेत, आणि त्यांचीं हि हेतुकारणप्रयोजने भाषा-गीत-छंद यांतच सांपडतात.

आणि याच क्रियाधोरणानें तिस्रजातितालहि चतस्र जाति होऊं शकतो ! ॥ चा । चपु । टः ॥ या मात्रा तीन; पहिल्या व तिसऱ्या मात्रेवर जोर. हें रूप 'गगग' असें मानूं व प्रत्येक गुरुचे दोन लघु करूं. ॥ लल । लल । लल ॥ असें झालें. (चपु = ग = लल हें मुळांतच आहे). येथें सहा अक्षरें झालीं. पुन्हां प्रत्येक लघुचे दोन विराम करूं. ॥ वववव । वववव । वववव ॥ अशीं बारा न्हस्व अक्षरें झाली. त्यांत पहिल्या व नवव्या विरामावर जोर आहे. आतां जोर बदलूं. पहिल्या, चवथ्या व दहाव्या विरामावर जोर देऊं. मग हें रूप ॥ ववव । ववव । ववव । ववव ॥ असें भासूं शकेल व ती चतस्र जाति असें वाटेल. गणिताच्या भाषेंत —

$$१ + \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) + १ \rightarrow \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) + \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) + \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) \rightarrow \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) + \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) + \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) \rightarrow \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) + \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) + \left(\frac{१}{२} + \frac{१}{२} + \frac{१}{२}\right) [= \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४}]$$

मूलचा चाचपुटः- ॥ चा । चपु । टः ॥

त्याचें प्रस्तररूप- ॥ चा ऽ ऽ ऽ । च ऽ पु ऽ । ट ऽ ह ऽ ॥ लय पूर्वीचाच आहे; मात्रा तीनच,

जोर बदलून- ॥ चा ऽ ऽ ऽ । च ऽ पु ऽ । ट ऽ ह ऽ ॥

याची चतस्र मांडणी- ॥ चा ऽ ऽ । च ऽ पु ऽ । ट ऽ ह ऽ ॥

पुन्हां जोर बदलून- ॥ चा ऽ ऽ । च ऽ पु ऽ । ट ऽ ह ऽ ॥ इत्यादि.

हें वृथापाण्डित्य नव्हे, याची प्रतीति पहा. 'आवत है अलबेला' यांतील ॥ आ ऽ । वत । है ऽ ॥

हा तीन मात्रांचा तुकडा ॥ चा ऽ । चपु । टः ॥ रीं तुल्य असाच आहे. तो ॥ आ ऽ ऽ । ऽ व ऽ । त ऽ है । ऽ ऽ ऽ ॥ असा जातो. (मात्र 'है' चा उच्चार ठीक न्हावा यासाठीं आवत च्या त नंतर चतुर्थीस मात्रा विराम ठेवून अथवा त पाऊण मात्रा ठेवून है हाहि पाऊण मात्रा करितात. ॥ आ ऽ ऽ । ऽ व ऽ । त ऽ है । ऽ ऽ ॥ असा.) दादण्याची चौराण करून कहरव्यांत जातांनां असेंच होतें; ३ → १२ → ४, आपली कायदाछाट, बोलबोळ, अशाच प्रकारें होतें.

यांत काय झाले ! मात्रा नामक जे कालप्रमाण ते कायमच ठेविले. ३ मात्रांचा एकूण काळ जेवढाचा तेवढाच ठेविला. मात्र त्याचे अर्धभाग व नंतर चतुर्थांश भाग दाखवून त्या चतुर्थांशांचे चार गट दाखविले. तीन मात्रांचे बारा चतुर्थांश भाग झाले, व हे भाग, पाऊण पाऊण मात्रेचा एकूण गट अशा चार गटांत व्यक्त केले. लय बदलला नाही; द्रुत केला नाही. फक्त 'अक्षर-संख्या' बदलली. 'आवत है' हें जर ॥ सा' ऽ । नीप । ग ऽ ॥ असे मानिले, तर ते ॥ रे' सा' निसा' । पनीमप । गमगरे ॥ असे करून, जोरभारांच्या योगाने ॥ रे'सा'नि । सा'पनी । मपग । मगरे ॥ असे व्यक्तविले, परंतु जेवढ्या काळांत दोन दीर्घ व दोन न्हस्व अक्षरे, म्हणजे जणू सहा न्हस्व अक्षरे, होत होती, तेवढ्या काळांत आतां बारा अक्षरे झालीं; न्हस्व अक्षराचा काळ निमपट व दीर्घाक्षराचा काळ पावपट झाला; उच्चार न्हस्वतर झाले.

हाच 'कलाविधि' ! चाचपुटः' एककल असतांना 'चा' ची कल एक होती. आतां तोच, तेवढ्याच दीर्घत्वाचा 'चा,' चार भागांत वांटला गेला म्हणजे तो 'चतुष्कल' झाला. 'सा' एवढ्या काळांत 'रे' सा' निसा' असे केले म्हणजे सा जो एककल किंवा द्विकल होता तो चतुष्कल झाला.

संपक्वेष्टाकः, पंचपाणि, उद्धट्टक, हे ताल सर्व तिखजातिचे सांगितले आहेत. परंतु संपक्वेष्टाकःच्या मात्रा चाचपुटाप्रमाणे तीन नव्हेत, तर बारा. पंचपाणिच्या सहा. उद्धट्टकच्याहि सहा. कारण अक्षरांचेंच लघुगुरुफलत वगैरे दीर्घत्वरूप तेवढें लांब आहे. उच्चारपरत्ये हे ताल इतर जातींचेहि होतात. यथाक्षर सोडल्यावर उद्धट्टक हें चार भागांत ॥ उ । द् । ट् । क ॥ असे सहज वांटतां येतें व तरीहि एकूण काळ ॥ उ । द् । ट् । क ॥ एवढाच ठेवतां येतो. ॥ पं । च । पा । ऽ । णि ॥ असा पांच तुकड्यांचा उच्चार करितां येईल किंवा ॥ पं । ऽ । च । पा । ऽ । णि ॥ असा सहा तुकड्यांचा. (नाट्यशास्त्रममध्ये पंऽचपाऽणि असा सहा तुकड्यांचा उच्चार आहे. प्रस्तुत पुस्तकांत पूर्वी पंचपाऽणि असा पांच तुकड्यांचा केवळ उच्चारच नव्हे तर पांच मात्रांचा म्हणून ताल सांगितला, ते आजच्या प्रघातान्वये).

हा भाग स्पष्टपणे समजून घेणें अगत्याचें आहे, कारण त्याबद्दल गैरसमजुती अतोनात आहेत. ॥ सा' ऽ । नीप । गऽ ॥ याच्या मात्रा तीन, परंतु ॥ रे' सा' निसा' । पनीमप । गमगरे ॥ याच्या बारा, असें हल्लीं मानितात, तें अगदीं चूक आहे. तें बरोबर केव्हां होईल, तर येथें जीं जीं अक्षरे (सा', ऽ, नी, वगैरे) लिहिलीं त्यांचा प्रत्येकीं काळ दोन्ही प्रकारांत समानच असेल तर; तसें झाल्यास ॥ रे' सा' निसा । इत्यादि म्हणण्यास ॥ सा' ऽ । इत्यादि म्हणण्याला जो वेळ लागतो त्याच्या दुप्पट वेळ लागेल. परंतु एकूण वेळ जर तेवढाच राहणार असेल तर तीन्यांचा मात्रा बारा झाल्या नाहीत; परंतु अक्षरे वाढलीं व प्रत्येक अक्षराचा काळ छोटा झाला. मात्रामान कायमच आहे. । सा । हें एककल, । नीप । द्विकल, । पनीमप । चतुष्कल. हें यांत सूत्र मानावयाचें, असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें आहे.

यांत मार्गकल्पनेचीहि समजूत स्पष्टच राहिली पाहिजे.

नर पति ह्य पति यांत प्रत्येक अक्षराची मात्रा एक मानिली, व प्रत्येक दोन अक्षरांस—
× × × ×

म्हणजे दोन मात्राकाळांस-एक कलानामक हस्तक्रिया, जी फुलीने दाखविली आहे ती, ठेविली, तर हा चित्रमार्ग होईल.

नरपति हयपति यांत लय म्हणजे अक्षरोच्चारकाळ तोच ठेवून हस्तक्रिया चार अक्षरांची
× ×

म्हणजे मात्रांची ठेविली, तर हा वार्तिक मार्ग होईल.

परंतु लय म्हणजे अक्षराला लागणारा काळ तोच मानून, कांहीं स्वरनादभेद, कांहीं लघूपाय वगैरे योजून (हें, असें दाखवूं) जर

न,, र प,, ति असें म्हटलें तर लय तोच आणि मार्ग चित्रमार्गच राहिला, परंतु प्रत्येक
× ×

अक्षर (जसें न) म्हणजेच प्रत्येक मात्रा दोन कलांची केली असें झालें. नर हा एककल चित्रमार्ग
×

तर न,, र हा द्विकल चित्रमार्ग. यांत मात्रामान नामक कालप्रमाण पूर्वीइतकेंच राहिलें, पण
पूर्वीच्या एकेका अक्षराच्या उच्चाराचा काल मात्र निमपट झाला ! वरील उदाहरणांत । नी ।

प । असें केल्यास एककल चित्रमार्ग, । पनी । मप । हा द्विकल चित्रमार्ग, । पनीमप । हा
×
एककल वृत्तमार्ग.

याचाच अर्थ-अथवा याचें कारण असें कीं अक्षर लघु, गुरु, प्लुत वगैरे भाषा ठीक आहे, परंतु त्यांत सतत नेमकें प्रमाण असें कायम नसतें. १ प्लुत = १॥ गुरु = ३ लघु हें 'आंखीव' मापन उच्चारांत पाळलें जात नाहीं, आणि तसें तें पाळलें जात नाहीं यांतच भाषेची वैशिष्ट्ये व स्वरांतील विविध रंजकता आहे. हें 'मापन' आपण बंधनासाठीं मानितों व करतो. प्रत्यक्ष उच्चार तंतोतंत तसे कधीं असतात तर कधीं नसतात. त्यांतील फरक 'कला' विधिचें रहस्य जाणल्यानें कळतो. तुकाराम यांतील तु चा जो उच्चारकाळ, ती एक मात्रा समजल्यास हा शब्द १+२+२+१, (लघु-गुरु-गुरु-लघु) अशा मात्राकालांचा, हें साहित्यिक म्हणजे लेखी बंधन आहे. प्रत्यक्षांत राऽम् = १ + १ १/२ + १/२ मात्राकाल असें होतें तें सोडून देऊं, त्याऐवजीं "रां ऽ ऽ = प्लुत, ३ मात्रा," म्हणूं. पण "तुकाऽऽऽ रां ऽऽऽ ऽऽऽ" असा पुकाराहि होतो, त्यांत मात्रासंख्या व एकूण काळहि वाढतो; व उलट 'तुकरां' असें जलदहि होतें त्यांत मात्रासंख्या व काळ कमी तर होतातच, पण लघु-गुरु भेदहि नाहींसा होतो; तुकरां अशा १+१+१ = ३ मात्रा व पुढें दीर्घ अनुनासिक विरामयुक्त असें येतें. आतां बंधनप्रमाण जरी मानिलें तरी ग्यान्वा हें गुरु-गुरु असें रूप आहे. ॥ ग्याऽ । न्वाऽ । तुका । राम ॥ यांत ग, ग, लल, लल असें आहे, थाला १+१+१+१ अशा चार मात्रा म्हटलें तर तुका, राम हीं रूपें द्विकल झालीं. परंतु 'टाळी' (उच्चाराचा जोरभार) ग्या व तु वर असली तर हा चित्रमार्गच. । ग्या । न्वा । हें चित्रमार्ग एककल तर । तुका । राम । हें द्विकल चित्रमार्ग असें थोडें स्वातंत्र्य घेऊन म्हणूं. हें सर्व जलद-सावकाश कसेंहि म्हणतां येईल. म्हणजे मार्ग व कलाविधि कायम ठेवूनहि लय द्रुतमध्यविलंबित असा करितां येईल.

लयप्रकार (द्रुत इत्यादि), मार्ग म्हणजे किती मात्राकालानंतर कल्याणामक हस्तक्रिया किंवा विशिष्टोच्चारक्रिया करावयाची तें, व कलाविधि म्हणजे १ मात्रा = १ ठरलेला न्हस्वाक्षरोच्चारकाल या कालप्रमाणास न सोडतांच पण तेवढ्या काळांत 'न्हस्वतर उच्चाररूपे' दाखविणें या तीन कल्पना अगदीं वेगवेगळ्या आहेत ! एका मार्गामध्ये द्विकल-त्रिकल-चतुष्कल आदि रूपें होतात, त्याचें कारण हें.

हें नीट न समजल्यामुळे ज्या गैरसमजुती उद्भवतात त्यांतील एक अशी कीं, ध्रुवमार्ग द्रुत, चित्रमार्ग मध्य आणि वार्तिक विलंबित लयाचा हें 'टाळी' वगैरे विशिष्ट हस्तक्रियेवरच लक्ष केंद्रित केल्यामुळे होतें, तालांग स्वरांगाहून अलग केल्यामुळे होतें, जर मात्राकालप्रमाण कायम आहे तर लय द्रुताचा मध्य वगैरे कसा होईल, टाळीशिवाय इतर हस्तक्रिया अथवा इतर उच्चार आहेतच कीं, इत्यादि अवधान न राहिल्यामुळे, ध्रुवमार्गापेक्षां चित्रमार्गाची टाळी (इत्यादि) सावकाश पडणार हें स्पष्टच आहे व लय कायम म्हणूनच ती तशी सावकाश होते. ग्रंथवाचन या बाबत द्रुतादिकांचा उल्लेख करितें, तें आघातांन्वयेच.

दुसरी गैरसमजुत अशी कीं, चतुष्कल हें द्विकलपेक्षां सावकाश, अष्टकल हें विलंबित मानिलें तर चतुष्कल हें मध्य व द्विकल हें द्रुत, इत्यादि. या गैरसमजुतीचीं कारणें दोन. एक, स्वरांग-लघूपाय-लघुगुरु इत्यादि उच्चारांचें प्रत्यक्ष बदलतें न्हस्वदीर्घत्व आणि १ गुरु = २ लघू आदि बंधनप्रमाणें, वगैरेची जाणीव नीट नसणें. आणि दुसरें कारण, मूळ ग्रंथाचा अभिप्राय प्रयोगदृष्ट्यां प्रतीति घेऊन न पाहिल्यामुळे.

परिणाम असा होतो कीं, मार्ग व कला यांजवळच्या कल्पनांची गळत होते.—
'लघु = १ मात्रा, गुरु = २ मात्रा; दोन मात्रांनंतर हस्तक्रिया (सं ता श यापैकी एक प्रकारची टाळी) हा चित्रमार्ग । लल । लल । लल । असा; यांत × या जागीं टाळी म्हणजे दोन मात्रांची
× × ×

कला आहे; लल लल लल लल याला चतुष्कल म्हणावें, आठ वेळां 'लल' अथवा आठ गुरु
× × × × ×

म्हणजे अष्टकल, इत्यादि.—अशी कल्पना सध्यां केली जाते व ती मुळे, 'बृहस्पति' वगैरेच्या सर्वांच्याच पुस्तकांत आढळते. यांत कलाविधि आणि द्रुतादि लयप्रकार यांचीच गळत होते; चतुष्कल = विलंबित, द्विकल = मध्य वगैरे समज होतो, आणि हीं दोन परिभाषावर्गीकरणें कशासाठीं याचें उत्तर सांपडत नाहीं. विशेष म्हणजे गायनवादन कसें त्याची प्रतीति घेऊं जातां कांहीं विचित्रच आढळतें ! समजा, विलंबित लय सुमारें १ मात्रा = १ सेकंद असा आहे व त्यामध्ये 'दे ऽ वं ऽ रु ऽ द्रं ऽ' एवढें म्हटलें. प्रत्येक अक्षर गुरु = २ सेकंदाचें, एकूण काळ ८ सेकंद. तेवढ्यांत एक तालावर्तनहि वसेल. हें एककल रूप, आतां हें प्रचलित समजुतीप्रमाणें जर अष्टकल करावयाचें तर प्रत्येक अक्षराला दोन सेकंदांपेवजीं २ × ८ = १६ सेकंद काळ द्यावा लागेल. आणि एकूण तालावर्तनाला १६ × ८ = १२८ सेकंद लागतील. एकेक तालाघात १६-१६ सेकंदांनीं होईल ! या दोन मिनिटांत म्हणावयाचें काय, तर 'देवं रुद्रं !' (पूर्वीच्या ग्रामोफोन तबकड्या ३-३१ मिनिटांत पूर्ण होत हें लक्षांत घ्यावें).

म्हणून 'भरतकालीन संगीताचा आज थांग लागत नाही' अशी समजूत होते. संस्कृत भाषा व्यंजन-जोडाक्षरें यांनीं किती समृद्ध आहे हें लक्षांत घेतल्यास, आणि 'कलाविधि' हा विशेषतः तालवाद्यांच्या संदर्भातच विस्तारशः आहे हें पाहिल्यास, पटेल कीं चतुष्कल-अष्टकल-द्वादशकल अशा वाढत्या वाढत्या प्रकारांत मार्ग, लयमान, आदि अधिकाधिक सावकाश होतात असें नव्हे तर लयमानप्रमाण जें ठरलेलें असेल त्यामध्ये अधिकाधिक न्हस्व भागांचें प्रदर्शन केले जातें. येथील 'कला' ही द्विमात्रा-चारमात्रा बगैरेंची हस्तक्रिया नव्हे; तर मात्रेचीं अंगें.

प्रस्तुत लेखकाच्या या तर्काग्रहाला ग्रंथाधारहि आहे. नाट्यशास्त्रम् अध्याय ३१ श्लोक १-१०, १५, २३-६६, ३७०, इत्यादींवर अभिनवगुप्तानें अतिविस्तृत व अनेक अंगांनीं भाष्य केले आहे. तें येथें थोडेंहि उद्धृत करणें अशक्य, परंतु थोडक्यांत त्याचा येथील संदर्भाचा मुख्य मतलब पुढीलप्रमाणें सांगतां येईल; असें प्रस्तुत लेखकाचें तर्कमत आहे.

निमेष हें एक सूक्ष्मकालमान. त्या प्रत्येक निमेषांत एकेक अतिन्हस्व अक्षर उच्चारितां येतें, ती 'न्हस्वरूपा तस्येवमुच्चारणा' कला. अशीं पांच निमेषांत पांच अतिन्हस्व अक्षरें होतात व तीं सर्व मिळून 'एक मात्रा.' आतां अतिन्हस्व अक्षर हें भाषेत, गीतवाद्यांत, अनुपयुक्त; म्हणून एक मात्रा इतक्या काळांत एक 'उपयुक्त' न्हस्वाक्षर होतें. तें लघु अक्षर, लघु. याचा दुप्पट काळ दीर्घाक्षराचा म्हणजे गुरुचा. अर्थात् लघुच्या कला ५ व गुरुच्या १०. परंतु एकामागून एक असे जेव्हां 'खंडित' अक्षरोच्चार (सुटे स्वरोच्चार, व व्यंजनोच्चार) होतात, तेव्हां दोन अक्षरांच्यामध्ये एक अतिसूक्ष्मकालिक विराम येतो असें अनुभवास येतें. या विरामकालाचें मान, वरील पंचकलां-पैकीं एक कला म्हणजे एक निमेष, असें मानिलें. म्हणजे लघु अक्षराचा प्रत्यक्ष उच्चारकाल चारच कलांचा होतो, त्यानंतर एककलकाल अक्षरभेदक्रियेकडे जातो व एकूण कला पांच होतात. म्हणून लघु हा 'चतुष्कल' ठरलेला आहे! तीहि मात्राच, पणतें फक्त 'तत्रोक्तनियमपरिमाण !'

यांत जो विराम प्रतीत होतो तो विशेषतः कांस्थतालांत सांपडेल, कारण तेथें लव्वक्षरा-मागून लव्वक्षर आहे, अर्थात् पात म्हणजे टाळी वगैरे सशब्द हस्तक्रियांमध्येहि हेंच आढळणार. दीर्घ अक्षर हें टाळीच्या 'आवाजानें' प्रतीकात्मक असें व्यक्त होणार नाही तर तो अतिन्हस्व आवाज आणि त्यानंतरची कमीअधिक स्तब्धता यानेंच. या स्तब्धतेमध्ये कांहीं निःशब्द क्रिया (कला) असतील अगर नसतील, व असल्या तर त्या प्रत्येक न्हस्वकलेची सूक्ष्म 'कालकला' लक्षांत घेतां एकूण कलासंख्या ही तें तें दीर्घत्वमान देईल, एक गुरु अक्षर दोन लघूंचें; यांत केवळ अखंड दीर्घाक्षर घेतलें तर $५ + ५ = १०$ कला (दोन मात्रा) होतील, अथवा शेंवटची कला ही विरामात्मक म्हणून सोडून दिली तर $५ + ४ = ९$ कला उच्चारान्या होतील. गुरुमागून गुरु येणार असेल तर $५ + ५ = १०$ कला अखंड उच्चार व नंतर एक कला मध्यंतर—विराम अशा अकरा कलाहि एका गुरुच्या मानितां येतील; दोन गुरुंच्या एकूण $१० + १ + १० = २१$ कला, त्याच-प्रमाणे प्लुताक्षर = ३ लघू हें ३ दीर्घाक्षरें = $५ + ५ + ५$ कला + १ विराम = १६ कलांचें असेल, अथवा $५ + १ + ५ + १ + ५ + १ = १८$ कलांचेंहि.

परंतु एक गुरु हें कालमान, दोन लघु अक्षरांच्या स्वरूपांत व्यक्त करावयाचें तर ४

कला + १ विराम + ५ अथवा (४+१+४) कला, म्हणजे एकूण दहा कला अथवा नऊ कला अशा दोन रूपभेदांनीं व्यक्त होऊं शकेल. प्लुताचाहि असाच विचार होतो, प्लुत = गुरुलघु अथवा लघुलघुलघु.

पुन्हा, एक लघु जरी घेतला तरी तो 'एककला पात अधिक चतुष्कल विराम' असाहि व्यक्त होईल, आणि लघु लघु यांचें लघुतम रूप जें होईल तें पात + विराम + पात असें तीन कलांचेहि होऊं शकेल !

'बुत हा पात; तो लघुतम, म्हणजे एककला पात, जरी घेतला तरी त्यापुढें एककला विराम येणारच, कारण मध्यें विराम न घेतां पातामागून पात होऊं शकणारच नाहीत. म्हणून द्विकल रूप हेंच मूल रूप.' त्यांतील प्रत्येक कला ही अणु अथवा 'बिंदु.' भुव हें आदिरूप म्हटलें आहे, व तें एककल मानलें आहे; परंतु पातद्विनें भुव हें द्विकल रूपच ठरतें, आणि या न्यायानें लघुला 'गुरु' असें म्हणतां येतें ! लघुलाच गुरु म्हणतां येतें ! 'यथाक्षरस्य तालस्य स च गुर्वक्षरे स्मृतः ।' इतीह गुरुरेव भुवः । ... (आणि भुव हा एकमात्रेचा, एक लघुचा !) गुरुद्वये मात्राचतुष्कलात्मनि संमील्य मात्राकालो विश्रान्तिरिति ।... 'गुर्वक्षरैश्च विश्लिष्टैः स एव द्विकलो भवेत् ।... द्विर्भावाद् द्विकलस्यापि विशेषो ऽथ चतुष्कलः ।' तदाह दत्तिलेन (दत्तिलम् १३०) — 'गुरुप्लुतादि हित्वाथ द्विमात्रान् परिकल्पयेत् ।' इत्यादि. * (ही सर्वच टीका मुळांतून लक्षपूर्वक अभ्यासिण्याचा फार फायदा आहे).

अशा प्रकारें "द्विकल-त्रिकल-चतुष्कल-पंच-सप्त-नव-दश-एकादश कला होऊं शकतात," तिस्र-चतस्रांचें मिश्रण होऊं शकतें व वेरीजहि होऊन इतर (७ मात्रांचे वगैरे) ताल होऊं शकतात.

येथें एक कोडें वाटतें. एककल-द्विकल, भुव-चित्र यांमधील भेदच दृष्टिआड झाला असें होतें. वास्तविक, अभिनवगुप्ताचें सूक्ष्मकाल = कला आणि दोन व्यंजनांमध्ये अपरिहार्य असा सूक्ष्मकाल विराम यांजवढलचें म्हणणें ध्यानांत घेतलें, तर तेवढें तें पटतें; परंतु त्यांतून गुरु = लघु, '१ = २' असा जो अर्थ त्यानें सुचविला, तो सर्वथैव त्याज्यच वाटतो. प्रस्तुत लेखकाचें यावढल म्हणणें असें कीं या कोड्याचा उलगाडा आपल्या आजच्या पद्धतिनें होणार नाही, तर अभिनवगुप्ताच्या काळीं जीं विचारपद्धतीचीं आधारप्रमेयें मानिलीं जात त्यांजकडे गेलें पाहिजे; आपली बुद्धि तत्कालीन भारतीय संस्कारांनीं तात्पुरती तरी शिक्षित केली पाहिजे. तसें

* संगीतरत्नाकर १-७-६४ मध्ये 'अष्टलघुः' कला आहे. परंतु टीकाकारांनीं लघुचें गुरु केलें आहे. सिंहभूपालनें तर अष्टगुरुः असा पाठच घेतला आहे. त्याचा अन्वय वरीलप्रमाणेंच लागू शकतो. न पेशां 'तं भवललाट' मधील तिसरी 'मात्रा' 'कं' ही (रेग) सारेग सासासासा अशी आठ कलांची कशी म्हणणार ? आठ दीर्घ स्वर एकट्या 'कं' ला कसे ? एकूण १२ तुकडे प्रत्येकीं ८ गुरूंचे मिळून हें गीत कसें म्हणणार ? येथें १२ कला, अष्टलघु, असें म्हटलें आहे त्याचा अर्थ काय ? 'प्रस्तार' १२ मात्राखंडांचाच नव्हे काय ?

केल्यास आपणांला वैशेषिक-सांख्य-नैयायिक यांचा अणुवाद दिसतो. त्या अणुवादामध्ये असांच विचारसंभ्रम आहे.

पार्थिव वस्तुचें विभाजन होऊ शकतें. विभाजन करीत करीत एक अंतिम मर्यादा येते, तेथील वस्तुघटक तो अणु; त्याचें मात्र विभाजन होणार नाही, अन्यथा वस्तुत्वच नष्ट होईल. अणु हा सूक्ष्मतम भाग. त्याला अणुत्व आहे म्हणजे वस्तुधर्म राखूनच परंतु सूक्ष्मत्व आहे, परंतु महत्त्व म्हणजे व्याप नाही. जसा भूमितिशास्त्रांतील बिंदु, एका अणुशीं दुसऱ्या अणुचा संयोग झाला तर अणुत्व वाढेल म्हणजे सूक्ष्मत्वच अधिक होईल. ! व्यापच मुळांत नाही तेव्हां व्याप वाढणारच नाही ! म्हणून अणु + अणु + अणु + ... अशी वस्तुघटना होणें शक्य नाही. म्हणून वस्तुरचना ज्यायोगें होणार तो घटक अणु नव्हे तर 'द्व्यणुक' म्हणजे दोन अणूंचें एकच एकजिनसी संयुक्त, त्यांत एका अणुचा सूक्ष्मत्वधर्म व दुसऱ्या अणुचा महत्ताधर्म हे संयुक्त असतें, म्हणजे अतिसूक्ष्मता व व्यापकत्वाची क्षमता हे दोन्ही धर्म एकत्र असतात, अशा या द्व्यणुकाचा संयोग तिसऱ्या एका अणुशीं झाला तरी पुन्हां अणुत्वच फक्त द्विगुणित होईल. कारण तिसऱ्या 'एकाणु' चें सूक्ष्मत्व अधिक भराला येईल. म्हणून व्यणुक हाहि अतिसूक्ष्मच. परंतु सहा अणूंचा संयोग, हा तीन द्व्यणुकांचा, त्यामध्ये व्याप वाढलेला असणार. तसाच दोन द्व्यणुकांचा संयोग, चतस्र अणु; इत्यादि. भौतिक वस्तूंचा घटनाधार, ज्याला घटनादृष्टिनें 'एक' म्हणावें, तो एक 'अणु' नव्हे तर एक द्व्यणुक. (विघटन मात्र दोन भाग-चार भाग अशा क्रमानें न मानितां अणुपासून मानिलें आहे ! परंतु तो भाग सोडून देऊं, कारण त्याचें खंडन पूर्वकालीन भारतीयांनीं हि केलें आहे).

'गुरुरेव हि कला' असें वचन आढळतें त्याचा अर्थ वरीलप्रमाणें विचार केल्यासच लागतो. हल्लीं इतरांनीं, आपलें नेहमींचें गुरुअक्षर तेंच कलामान असें मानिलें आहे, व त्याप्रमाणें 'लिपिकरणें' (नोटेशन्स्) दाखविली आहेत. त्यांचा अभिप्राय कांहीं विचित्रच होतो ! उदाहरणार्थ विलंबित लय, चच्चत्पुट ताल, अष्टकल याचें रूप ते लोक

॥ SSSSSSSS SSSSSSSS | SSSSSSSS | SSSSSSSS SSSSSSSS SSSSSSSS |

SSSSSSSSS ॥ - ८ मात्रा, प्रत्येक मात्रेंत ८-८ गुरु, एकूण ६४ गुरु

असें दाखवितात; याच्या मात्रा अर्थात् $64 \times 2 = 128$. विलंबितलयाचें मात्रामान एक सेकंद मानिल्यास हें एक तालावर्तन २ मिनिटें ८ सेकंद इतका वेळ खाईल. त्यामध्ये अवधान, एकजिनसीपणा, हें कसे राहणार व वर्ताव कसा करणार ? 'दे S वं S रु S द्रं' हे शब्द या आवर्तनांत कसे बसणार ? असा प्रयोगनिष्ठ विचार कोणी केला असें वाटत नाही.

परंतु प्रस्तुत लेखकाचा दावा मानिला तर मात्र स्पष्ट होतें कीं येथें 'कलाविधि' म्हणजे दिलेल्या मात्रामानाचे भाग करण्याचीच क्रिया आहे, व त्या प्रत्येक भागांत कांहीं वर्णालंकार वगैरे ठेविल्यामुळें ते तसे भाग अलग व्यक्त केले जातात. शिवाय, संस्कृत भार्पतील व्यंजनप्रचुरता लक्षांत घेतां असंहि दिसतें कीं ज्याला आज विलंबित म्हणतात तो अतिविलंबित-गाढ-लय नाट्यशास्त्रम् मधील गीतांचा नव्हे. ते तालहि अनेक-ह्रस्वाक्षरयुक्त असे आहेत. दीर्घ ताना संभवत नाहीत, असल्या तर तुलनेनें ह्रस्व अशा बोलांनीं त्या नटविलेल्या असतील. हें मानिलें व प्रयोग करून

पाहिले तर नाट्यशास्त्रम् मधील वर्णालंकाराचा व गीतलयाचा काही अंदाज येतो. एरव्ही, १ कला = १ गुरु म्हणजे दीर्घाक्षरकाल = २ मात्रा, असे समजून नव्हे. आणि अशाच प्रयोगांमध्ये आपली परंपरा नाट्यशास्त्राशी अतुट अशी दिसते. अन्यथा 'मार्गी संगीत नष्ट झाले' इत्यादि निराधार कल्पना पसरतात व पसरल्या आहेत. (ज्यांत मार्ग पाळिल्या जातो ते मार्गी, जसे 'जनगणमन.')

वरील चर्चेतून, आणि विशेषतः अभिनवगुप्ताच्या मतसंदर्भातून, एक तथ्य निघते. तत्कालीन तालवाद्ये विशेष धुमारेदार असोत नसोत, न्हस्व बोलांच्या मालिकांचे वादन त्यांत अधिक, जसा आजचा आपल्या दिल्लीचा तबला, असा ग्रह होतो. आणि न्हस्व व्यंजनाक्षरें, तुटक नादकला, हीं तालाध्यायांतच आलेलीं आहेत. परंतु गीतचर्चेत छंदविचार आहे आणि त्यांतील लयविचार प्रामुख्याने लघुगुरुद्वुतप्लुतादि न्हस्वदीर्घांचा आहे. अक्षरें अखंड झालीं तरी त्यांच्या मात्रादि मोजक्या लागतात. व मात्राहि अक्षरांनीं नटतात, हे वैदिक छंद व सामगायन यांच्या अवलोकनांत सांगितलेच. छंदःशास्त्रामध्ये एका अक्षराचाहि 'उक्त' नांवाचा छंद आहे, दोनांचा 'अत्युक्त', तीनचा 'मध्य' य चारांचा 'प्रतिष्ठा', आणि त्यांचेहि भागशः वांटप होऊन प्रस्तराहि होतात; म्हणजे दीर्घाचे जागीं अनेक न्हस्व हाहि प्रघात प्राचीनच आहे; त्यांना वेग-वेगळेपणा दाखवून वेगवेगळीं नावे देण्यांतच छंदग्रंथांचा बहुतांश भाग खर्ची पडला आहे—पण तो 'विधि'; तो शास्त्रविचार नव्हे. 'गीतगुणोपेता वृत्ति' आणि त्यांतीलहि विशेषतः 'तत्त्व' ही वादनवृत्ति, म्हणजे 'लिपटून वाजविणे,' हेहि सांगितलेच. याचें तात्पर्य असे कीं न्हस्वोच्चारा-धारित कलाविचार आणि मात्राधारित कलाविचार हे दोन्ही विचार एकसाथच होते व असणार. मात्राधारित कलाविचारांत कला ही मात्राकालभाग येवढ्याच स्वरूपांत पाहिली जाते व लघुगुरु आदिकांचीं प्रमाणें ठरवून टाकलेल्या गणितानुसारच ती मोजली जाते.

आपली आजची तालपद्धति ही त्या मात्राधारित प्रकारची आहे, म्हणून या पुस्तकांत तिचाच अवलंब करून, मात्राभागादि प्रकारांचा विचार 'अंग' या शब्दाने त्या सदरांतच केला; 'कला' हा शब्द त्या संदर्भात फारसा उल्लेखिलाहि नाही. कला शब्दाचे अनेक अर्थ आहेत त्यापैकी हस्तक्रिया हा एकच शब्द प्रस्तुत लेखकाने वारंवार उल्लेखिला. असे करण्याचें कारण, विषयाचा उलगडा करण्यासाठीं तें अवश्य वाटलें, हें आहे; आजच्या आपल्या प्रघाताशी जुळेल तेवढेंच प्रथम सांगणें युक्त. अंग शब्द आजहि प्रचारांतून गेलेला नाही, व कलाविधिचें कार्य अंग — क्रियेनें सांगतां येतें, विराम हाहि मात्रानुसारी उच्चारांमध्ये एक 'शून्यनाद' अंग अशा रूपांत वर्णितां येतो.

परंतु वर उल्लेखिलेली, अभिनवगुप्ताचा हवाला देऊन सांगितलेली, पात-विराम-सूक्ष्मकाल-कला या धोरणाने चाललेली मीमांसा, व्यंजनप्रचुर व विशेषतः न्हस्वप्राय उच्चारांच्या क्रमास अधिक जवळची आहे. ती संस्कृत भाषेला अधिक उपयुक्त तशी द्राविड भाषांनाहि. म्हणून कीं काय, द्राविडतालपद्धतिशीं तिचें नातें आहे असा तर्क होतो. कारण या मीमांसेप्रमाणें पुढें चालल्यास लघुला गुरुत्व देतां येतें व त्या नाना 'जाती' होतात-आणि दुताच्या होत

नाहींत ! व तोच विधि द्राविडांचा आज दिसतो, परंतु हे अवश्य असें नाहीं, आपल्या पद्धतिमध्ये ते नसूनहि उत्तम नियमनिर्वाह होतोच.

अभिनवगुप्त हा काश्मीरचा, तो दक्षिणेंत आल्याचा पुरावा नाहीं. त्याच्या 'अभिनव-भारती' च्या प्रती द्राविडदेशांत जतन केल्या गेल्या हे मात्र सत्य, आणि अभिनवगुप्ताप्रमाणें विवरण इतर कोणा द्राविडानें केल्याचा उल्लेख नाहीं. तमिळ इसैवाले याबाबतींत ठाम नाहींत, कट्टर सोडल्यास इतर द्राविड शास्त्रज्ञ, सामपरंपरा व नाट्यशास्त्रम् मानितात, म्हणून नाट्य-शास्त्रमची ही परंपरा द्राविडदेशांत निदान अज्ञातकालापासून क्रिस्तीशक ११०० पर्यंत अबाधित-पणें मान्य झालेली असावी. महाराष्ट्रांतहि ती निदान कांहीं प्रमाणांत असावीच, हे सांगणें नको.

दत्तिलचें दत्तिलम् व कोहलाचें संगीतमेरु हे ग्रंथ अपूर्ण व त्रुटित आहेत, त्यांतील तालविषय उपलब्ध नाहीं. ('अथ तालं प्रवक्ष्यामि' येथेंच उपलब्ध दत्तिलम् संपतें !) त्यानंतर मतंगकृत बृहद्देशी, क्रिस्तशक ६०० पासून ९०० पर्यंत केव्हांतरी; अभिनवगुप्तानें या तीनहि ग्रंथांतील अवतरणें घेतलीं आहेत, त्यांची चर्चा केली आहे. हे 'नाट्य' ग्रंथ नसून केवळ गायनवादन (रुत्त ?) यांस वाहिलेले आहेत. उपलब्ध बृहद्देशीहि त्रुटितच आहे आणि त्यांत कांहीं वाढावा, कांहीं वेगळेपणा दिसतो. मतंगाचाच वर्धित आविष्कार संगीतरत्नाकरांत दिसतो, व संगीतरत्नाकराकडे आतां वळावयाचेंच आहे, म्हणून एवढा उल्लेख पुरे. सुमारे ११०० मध्ये नान्यदेवाचें भरतभाष्य; तेंहि त्रुटित-खंडितच उपलब्ध आहे, व आहे त्यांत तालभाग नाहीं. दत्तिल-कोहल हे कोण कळत नाहीं, मतंग दाक्षिणात्य मानिला जातो एवढेंच; तर नान्यदेव हा मिथिलेचा राजा म्हणजे उत्तरभारतीय, परंतु राष्ट्रकूट म्हणजे कर्नाटकीय. सुमारे ११३० (?) मध्ये सोमेश्वरकृत अमिलप्रितार्थचिंतामणि, ज्याचा उल्लेख केलाच; त्याच्या चवथ्या 'विनोदविंशति' नामक भागांत कांहीं संगीतचर्चा आहे. जगदेवमल्ल हा सोमेश्वराचा पुत्र (राज्य ११३४-११४५); त्याच्या 'संगीतचूडामणि' चे कांहीं तुकडे उरले आहेत त्यांतील तालवर्णन बृहद्देशीप्रमाणेंच पण विस्तृत आहे. अभिनवपुर (नवानगर) येथील चालुक्यराजा (सुमारे ११७५) हरिपालदेव याच्या 'संगीतमुधाकर' ग्रंथामध्ये पहिल्या नृत्याध्यायांतील व दुसऱ्या-तिसऱ्या वाद्याध्यायांतील वर्णनेंहि नाट्यशास्त्रम् व बृहद्देशी यांजप्रमाणें आहेत, या काठियावाडी ग्रंथकारानें आपला ग्रंथकारानें आपला ग्रंथ 'कावेरीतीरी' लिहिला.

यानंतर संगीतरत्नाकर (१२१०-१२४७), कर्ता स्वतःला 'निःशंक' म्हणवणारा शाङ्गदेव, मूळचा काश्मीरी परंतु तीन पिढ्या देवगिरिच्या यादव राजांच्या आश्रयानें राहिलेला म्हणून कर्नाटकी-महाराष्ट्रीय, स्वतःला मदनाचा पुतळा, सर्वशास्त्रविद्याकलापारंगत असें म्हणवून घेणारा व स्वतःच्या वाडवडिलांनीं राजांना यश व धन प्राप्त करून दिलें असा इतिहासांत न सांपडणारा दावा करणारा शाङ्गदेव म्हणतो कीं संगीतशास्त्र हळीं दुर्बोध झालें आहे म्हणून मी हा सुबोध ग्रंथ केला. परंतु प्रत्यक्षांत तसें आढळत नाहीं; त्याचा स्वरविषय अधिकच दुर्बोध झाला आहे व तालविषयांत वाढाव्याशिवाय इतर विशेष नाहीं. या विशाल ग्रंथामध्ये तपशील अतोनात आहे; परंतु वैचारिक दृष्टिनें मात्र ग्रंथाचें महत्त्व मानतात तेवढें नाहीं. रत्नाकराचा पांचवा ताला-ध्याय व कांहीं प्रमाणांत सहावा वाद्याध्याय हे प्रस्तुत संदर्भात पाहिले कीं पुरे.

मार्गतालांमध्ये नाट्यशास्त्रमध्यें मिश्रताल एवढा उल्लेख करून सोडून दिलेले परंतु मतंगानें वर्णन केलेले हेला, त्रिगता, नत्कुट (नर्कुट), नर्कुटी, खंजक, खंजिका, आक्रीडित व विलंबित हे अधिक ताल रत्नाकरांतहि घेतले आहेत. नाट्यशास्त्रांत हीं गीत-प्रकारांचीं नांवां आहेत हें ध्यानांत घ्यावें. त्याचप्रमाणें संकीर्ण मार्गताल-चच्चत्पुट्याचे २४, ४८ व ९६ 'गुरूचे' (?) (एककल-द्विकल-चतुष्कल यांहून अधिक) तीन प्रकार वगैरेहि मतंगाचे घेतले आहेत. अतीत-अनागत यांमध्ये आधीं काय धरावयाचें, गीत कीं तालघात, यातुसार दोन मते सांगितलीं आहेत. नाट्यशास्त्रम् प्रमाणेंच यती फक्त तीन (समा, स्रोतोगता व गोपुच्छ) मानिल्या आहेत. देशी ताल हे मार्गतालांपासूनच प्रस्तारक्रमानें उत्पन्न होतात असें म्हटलें आहे व तेथें प्रस्तारांत घटकांचें आधिक्य हा एकेका संदर्भात वाढाव केला आहे; जसें लघुप्रस्तार, विरामलघुप्रस्तार, हें एकाच विवरणांत आणलें आहे. देशीमध्ये 'निजेच्छा' हें कारण, या मतंगाच्या विधानाहून ही दृष्टि कांहीं अंशीं वेगळी आहे. १२० देशीतालांची यादी प्रस्तारक्रमानें दिली आहे, आणि आणखीहि ताल आहेत व होऊं शकतील असें म्हटलें आहे. प्रस्तार कसा करावा हें नाट्यशास्त्रमध्यें नाहीं-फक्त प्रस्ताराचा उल्लेख आहे-तें सविस्तर देण्याचा प्रयत्न केला आहे, त्यांत स्वरप्रस्तार व तालप्रस्तार हे वेगळे मांडले आहेत. भर मेरुवर आहे. तालप्रस्तार अनेक जागीं दुर्बोध आहे असें शास्त्रदेवाचे 'भाष्यकार'हि म्हणतात.

सशब्दक्रिया ती घात, तिचा (सूक्ष्म ?) काल ठरलेला; परंतु निःशब्दक्रिया ही वेगवेगळ्या कालमानांची असू शकते, हें मानलें आहे; प्रस्तारांतील लघुद्रुतविराम हे त्याच धोरणानें मोजलेले आढळतात; विरामकाल हा स्पष्टमानाचा दिसत नाहीं.

घन व अवनद्धवाद्यांची मोठी यादी दिलेली आहे व तींत अनेक प्राकृत, द्राविड-मराठीहि ! —नावां आढळतात. विशेष विवरण मृदंगाचें आहे. (विलेपनासाठीं राख वापरणें आहे. — हें शाईचें पूर्वरूप काय ?) शंख, मार्गरटाह, देशी पटाह, व ढुड्डुक यांचेंहि वर्णन दीर्घ आहे. नाट्यशास्त्रमध्यें झण्टु वगैरे शुक्कें व कखग वगैरे पाटाक्षरें आहेत तें तर येथें आहेच, पण शिवाय बोलपलटे दिले आहेत, जसें — नागबंध :-

१) नागबंध — तन गिन गिन नगे

२) पवन — नन गिड गिड डगे

३) एक — गिड गिड गिड डत्थ

४) एकसर — किट तट किट तट

५) दुःसर — नखु नखु

६) संचार — खिर तकिट

७) विक्षेप — थेंगि थेंगि इत्यादि

खुं खुं धरि खुं खुं धरि करगिड करगिड । दरगिड दरगिड गिरिगिड धन्नकिट मट टकु ।
दा हें दा हें खुं खुं दा हें खुं खुं दा हें तटकि तटकि । दड गिड गिरिगिरि किट दगि थें थें गिड ।
असेहि बोल दिलेले आहेत,

वाजवावें कसें, बोटांची क्रिया कशी, हें सांगितलें आहे.

पलट्यांची रचना ज्याला म्हणतां येईल ती कशी करावी याचाहि कांहीं अंदाज दिलेला आढळतो. उदाहरणार्थ मृदंगाच्या उजव्या पुडीवर “ ता धिर थोम् तैं हैं नम् दैम् ” हा सात बोळांचा तुकडा, तो ‘ शुद्ध ’. कखग इत्यादि सोळा अक्षरें जीं मृदंगांतून निघतात त्यांच्याशीं याचे नाना प्रकारचे संयोग होऊन कूटप्रकार बनतात. आणि कूटप्रकारांत मध्येंच ‘ शुद्ध ’ प्रकार वाजवून होतात ते ‘ खंड ’. “ कवि जसे गीत रचितो तसा वादक पलटे रचितो ” असा शेर आहे.

नाट्यशास्त्रामध्ये अनेक गीतप्रकारांचे लयतालनियम आहेत, परंतु प्रत्येकाचें वर्णन तपशीलवार नाही. तें रत्नाकरानें देण्याचा पुष्कळच यत्न केला आहे. पण रत्नाकराचें अधिक गौरव-वैशिष्ट्य त्याच्या चवथ्या प्रबंधाध्यायांत आहे. प्रबंध, प्रकर्षण बद्ध असा गायनवादनप्रकार, यांची नीट कल्पना प्रथम ब्रह्मदेर्शीत आढळते. तेथें ४९ प्रबंध आहेत; शाङ्गदेवानें ६८ दिले व बहुतेकांचें विवरण केलें. प्रस्तुत पुस्तकाच्या या विषयांत विस्तारभयामुळें रत्नाकराचा अधिक परामर्श घेणें कठिण आहे. परंतु नाट्यशास्त्राच्या जो विस्तृत आढावा दिला त्यांत बहुतांश विचारभाग आलाच. वस्तुतः रत्नाकराची महती त्याच्या क्रियोपयोगित्वामुळें आहे, त्याचावतीत तो ग्रंथ सर्वश्रेष्ठ आहेच. परंतु नाट्यशास्त्राच्या परिचय झाला कीं रत्नाकराचा शास्त्रभागहि कांहीं प्रमाणांत उलगाडतो, ‘ दुर्बोधता कमी ’ होते. सध्या उलटा विचार चालूं आहे, रत्नाकरावरून नाट्यशास्त्राच्या अर्थ लाविला जातो, परंतु या कामीं जे भाग वापरिले जातात तेच नेमके रत्नाकरातील ‘ कच्चे दुवे ’ आहेत. स्वर-रागविषय, प्रबंधां-गीतांचे ‘ प्रस्तार ’ म्हणजे ससासरीगगा वगैरें ‘ नोटेझन्स ’, सर्वच खंड आठ तुकड्यांचे-त्यांत मात्रा कोणत्या, कला कोणत्या, लय काय प्रमाणाचा, वगैरें कळणें अशक्य, इत्यादि अपूर्णता-संदिग्धता फार आहे. आणि नाट्यशास्त्रां तर विषय ‘ समासतः ’ म्हणजे संक्षेपानेंच देतें. म्हणून प्रयोग व तर्क यांचाच वापर रत्नाकर उलगाडतांना केला पाहिजे. ‘ स्वर-रागविचार ’ व ‘ गीतप्रबंधविचार ’ या पुस्तकांत येथील चुटि पुरी करूं. तूर्त निष्कर्ष एवढाच मानावयाचा कीं रत्नाकराची लयतालपरंपरा नाट्यशास्त्राच्याच वारशाची आहे, फक्त तिच्यामध्ये विस्तार, नवी भर, नवे प्रकार, तपशील हे अधिक आहेत. कोठें कांहीं परिभाषा-मत यांबद्दल विसंवाद दिसतो तो गौण आहे.

संगीतरत्नाकर साऱ्या हिंदुस्तानांत मान्य धरितात. त्यावर ‘ सेतु ’ नामक टीका कोणा गंगारामाची, तेजाळूर ग्रंथालयांत जतन केलेली आहे, ती हिंदीमध्ये आहे. विशेष प्रसिद्ध व सर्वमान्य टीकाकार सिंहभूपाल (सुमारे १३५०-१४००) व चतुरकळिनाथ (सुमारे १४५०-१५००), रत्नाकरांतील ‘ पद्धति ’ सुमारे १५०० पर्यंत हिंदुस्तानभर होती म्हणतात, ‘ उत्तर-दक्षिण भेद ’ जो मानितात तो नव्हता कारण वरील तीनहि पुष्य हे दक्षिणालय, कर्नाटकीय. मतभेद असतील ते रत्नाकराचा अर्थ लावण्यांत व ते त्या त्या देशीप्रघातांस वेळोवेळीं जुळते करण्यांत. शाङ्गदेवानंतर १५०० सालापर्यंतच्या उपलब्ध ग्रंथांमध्ये या भेदसंदर्भात उल्लेखिल्या-जोगा ग्रंथ म्हणजे ‘ संगीतशिरोमणि ’, सुमारे १४००-१४३०. हा ग्रंथ जौनपुर येथील सुभेदार (‘ सुल्तान ’) इब्राहिम याच्या अमदानींत कोणी ब्रह्मादुरदुसैन यानें केला अथवा करविला. (या सुभेदारांनां शर्की म्हणतात, शर्क म्हणजे पूर्व. फिरोझशाह तुघलकनंतर (१३९०) दिल्ली राज्याला अवकळा आली तेव्हां हे शर्की सुभेदार स्वतःला स्वतंत्र म्हणवूं लागले. त्यांनां विद्या-

विनोदाची आवड असावी.) हा ग्रंथ ज्यांना आधार मानितो त्यांत रत्नाकर आहेच. त्याचा पहिला व चवथा भाग एवढेच उपलब्ध आहेत. हा 'मुसुलमानाचा' उत्तरेकडील ग्रंथ, आणि 'हिंदु'चा उत्तरेकडील ग्रंथ तो मेवाडाधिपति कुंभराणा याचा, संगीतराज अर्थात् नृत्यरत्नाकर-कोष, (सुमारें १४४०) हा तर प्रसिद्ध व मान्य आहेच.

१५०० नंतर जे ग्रंथ झाले त्यांमध्ये जे विशेष प्रसिद्ध, त्यांपैकी द्राविडभाषाव्यतिरिक्त इतर भारतीय भाषांमधील व उर्दू-फार्सीमधील कित्येक प्रस्तुत लेखकांनी पाहिले आहेत. त्यांमध्ये स्वच्छ दिसत की कित्येकांनी 'शास्त्र दुर्बोध झाले आहे, जुन्याचा अर्थ कळत नाही, म्हणून मी लिहितो' असे म्हटले आहे, आणि मतभेद वगैरे आहेत ते स्वररागांच्याच नावर्तीत. आपण ज्यांना कोमल व तीव्र ऋषभ, कोमल व तीव्र गांधार, तीव्र मध्यम, कोमल व तीव्र धैवत, कोमल व तीव्र निषाद म्हणतो त्या स्वरान्या नेमक्या जागा कोणत्या व त्यांना नावे कोणतीं द्यावी; तीव्र ऋषभ हा ऋषभाचा प्रकार मानावा की गांधाराचा, तीव्र धैवत हा निषादाचा प्रकार की धैवताचा, इत्यादि वाद आहेत. (त्याला कारण शार्ङ्गदेवच). एकुण स्वर किती मानावे, १२ की १४ की १५ की १९-की २२-; त्यांतील एका प्रसंगीं अमुक इतके अमुक अमुक घेणे व अशा तऱ्हेने 'मेल' करणे या क्रियेचे पर्याय किती व कोणते; त्यांचीं नावे कोणतीं; त्यांमधून कोणकोणतीं राग-सप्तके प्रत्येकीं निर्माण होतात; त्या रागांचीं नावे काय; अशा तऱ्हेचे हे मतभेद आहेत. तालाला हात फार थोड्यांनीं घातला आहे, आणि ज्यांनीं तालवर्णनें केलीं आहेत तीं सर्व एकाच तऱ्हेचीं-मतंग शार्ङ्गदेवपरंपरेचीं-आहेत, कोठे कांहीं अधिकउणा तपशील येवढेच, आणि हीं सर्व यादीच्या रूपांचीं, विचार, लयविचार असा नाही, फक्त सिद्धांतोद्धेव-परंपरा चालू ठेविली आहे. तालदश-प्राणदीपिका, अष्टोत्तरशतताललक्षणम् इत्यादि केवळ तालग्रंथहि याला अपवाद नाहीत. आणि बहुतेक ग्रंथ फार छोटे आहेत. म्हणून हा विषयभाग येथे सोडण्याला हरकत नाही.

परंतु येथे शेंवटीं एका ग्रंथाचा उल्लेख करावयास हवा. तो म्हणजे 'श्रीराधानोविद संगीतसार.' हा ग्रंथ 'जयपुराधीश महाराजा सवाई प्रतापसिंग महाराज देवकृत' म्हणून असल्या तरी परंपरेनें चालत आलेली माहिती अशी की या राजानें (१७७९-१८०४) त्या कामी एक मंडळ नेमलें व त्याचे मुख्य बैरामखां अंबेठावाले हे होते, व मंडळांत तत्कालीन श्रेष्ठ कलावंत होते. ग्रंथ आपल्या काळाला जवळचा, ज्यांचा वारसा अजून विद्यमान आहे (रहीमुदीन 'डागर' हा बैरामखांचा पणतू) अशांच्या हातचा, व रचनेंत मुसुलमानहि सामील, म्हणून या ग्रंथाकडे पहाणे अवश्य वाटते; परंपरा कोठवर राहिली हैं त्यांत उलगडेल. ग्रंथ ७ भागांचा आहे व ६ वा भाग 'तालध्याय' आहे. भाषा 'तोंडचे लिहून' घेतल्यासारखी आहे.

प्रथम 'तालचे दहा प्राण' सांगितले आहेत; रत्नाकराचा हवाला दिला आहे. 'काल' साठीं क्षण-काष्ठा-लव आदि, कमलपत्राला कांटा टोंचण्याला ८ क्षण = १ लव लागतो यावरून कोष्टक आहे. आठ निमेषांची कला, हें ठीक आहे. दोन कलांचा एक चतुर्भांग, त्यालाच त्रुटि म्हटलें आहे. दोन त्रुटिंचा एक विंबार्ध, अणु अथवा अणुद्रुत वगैरे. '१० गुरूंचें एक पल होतें' यानुसार लघु २.४ (सुमारें अडीच) सेकंद, गुरु ४.८ (सुमारें पावणेपांच) सेकंद, प्लत = ७.२ सेकंद, द्रुत १.२ (सुमारें सवा) सेकंद, अणु ०.६ (सुमारें ३) सेकंद, होतो व

कला $\frac{4}{4}$ सेकंद, ठरते. कला हा अतिसूक्ष्म काल या अभिनवगुप्ताच्या वचनानुसार कलामान पटते, परंतु लघुगुरु हे विलंबित वाटतात, पांच निमेषांची मात्रा सुमारे $\frac{4}{4}$ सेकंद होते ! हे पटणारे नाही. मार्गामध्ये चित्रतर-चित्रतम आहेत. क्रियारूप जो कलाशब्द, त्यामध्ये घर्षण, अनुघर्षण व स्वरकला या नव्याच आहेत. शम्याला शंषा म्हटले आहे, ही चूक पूर्वीच झालेली सांपडते. अंगशब्द १२०० च्या सुमारास आला, तो ठीक वापरिला आहे; व पुराणोत्तर कालांत सुमारे १००० नंतरच्या ग्रंथांत जे भाव्य तेंहि आहे; अणुची उत्पत्ति पचनापासून, देवता चंद्र, ध्वनि तित्तरपक्षाचा, इत्यादि. प्रत्येक अंगभागासाठी दोन हातांमध्ये अंतर केवढे ते दिले आहे, जसे लघुसाठी ६ अंगुले वगैरे. इतर प्राण व लक्षणें या पुस्तकांत पूर्वभागांत दिल्याप्रमाणेंच आहेत, परंतु लयव्याख्या-लघुव्याख्या यांत फरक आहे.

लयव्याख्या 'क्रियानन्तरविश्रान्तिः' यांतील विश्रान्ति शब्दावर भर देऊन केलेली दिसते. 'क्रिया कहिये तालको शब्द ! अथ 'तिह' शब्द क्रिया तालको उपरांत जो विश्राम है । सो लय जानिये ।'— तालाचा तिह हा बोल उच्चारल्यानंतर जो विराम, तो लय, हा विराम द्रुत, मध्य, विलंबित अशा शीघ्रतेने वारंवार येईल त्यानुसार तो तो लयप्रकार, येथे तिह (तिय्) हा उच्चार 'अणु' प्रमाणाचा आहे, म्हणजे सूक्ष्म आहे.

अणु-तिय, द्रुत-ते, विराम-द्रुत तिते, लघु-येई, लघुविराम-तिप्पु किंवा तुये तिथिई, गुरु-येईतित त, प्लूत-थेई तित तत येईयेई, असे 'चचकार' किंवा 'अछोटी' मधील शब्दोच्चार आहेत. हे आजच्या आपल्या लिपिमध्ये ति (त), ते, तिचे, थे ऽ, तित्थे ऽ, थे ऽ तिचत्ते, थे ऽ तिचत्थे थे, असे अनुक्रमें होतें.

येथे अभिनवगुप्ताच्या मीमांसेमधील सूक्ष्मकालपातकल्पना येते. द्राविड तालपद्धतिमध्येहि ती आली हें दिसलेच. आणि या पुस्तकांतील 'ल्यांगसाधना' या भागांत '१, २, ३..., ३, ३...' मात्रांचे म्हणून जे बोल दिले त्यांतहि ती सांपडेल. तेव्हां प्रथमदर्शनी असे वाटेल की आपली परंपरा ही तुटक आघातांच्या विचाराचीच आहे, आणि प्रस्तुत लेखकाने अज्ञानामुळे किंवा पूर्वग्रहामुळे ती झांकून ठेवून विषय सजविण्याचा असफल प्रयत्न केला.

तसें झालेलें नाही !! 'ल्यांगसाधने' च्या भागांत बोलहि दिले व ते साध्य झाल्यानंतर अखंड आकाराचीहि साधना सांगितली. द्राविड पद्धतिमध्ये तसेच 'बोल' हि आहेत व अवग्रह-युक्त म्हणजे दीर्घाक्षरांचेहि बोल आहेत. अभिनवगुप्ताची मीमांसा ही सिद्धांतमीमांसा आहे. तिचे अधिक समार्जन पुढील भागांत करावयाचेंच आहे. प्रस्तुत लेखकाचा मुद्दा हा आहे व तोच प्रथमपासून आहे, की 'अतिसूक्ष्मकालिक पात हा संगीतांत रंजक नव्हे, अशा पात-विरामांची मालिका रंजक होऊं शकेल परंतु रंजन फार वेळ होणार नाही; ध्वनिला अनुरणन आलें-म्हणजे तो कांहीं काळ टिकणारा असा नाद झाला-तरच तो रंजक होतो; अशा अनुरणनात्मक ध्वनिला स्वरनाद नांव आहे; त्यांपैकी अ-आ इत्यादि नाद ते 'भाषेतील गद्य' स्वर, आणि त्यांची उंची कमी अधिक होते तेव्हां ते एकमेकांच्या सापेक्षतेने संगीतांतील स्वर होतात; म्हणून स्वरांग हें संगीतांत प्रथम लक्ष्य : केवळ तुटक नाद ते पात, आघात इत्यादिक, अनुरणनशून्य

असे क्षणिक ध्वनि; त्यांमध्ये क्, ख्, आदि केवळ व्यंजनेंहि येतात, अशांच्या अनुरोधानें तालां होतात, व तालांग हेंहि संगीताच्या लयांगाचें लक्षण आहेच, परंतु संगीतांतील रंजक तालांगांत अनुरणनात्मक ध्वनि म्हणजे स्वरांगहि असतें. त्याचप्रमाणें केवळ आकारादि अखंड स्वरांगांतहि रंजकता येते ती त्याच्या भरील तालांग आल्यानेच, म्हणून स्वरांग-तालांग ही जोडी अभेद्य आहे; केवळ तालांगावर भर देण्यानें लयतालमीमांसा अर्धवट व एकांगी होईल, आणि केवळ टाळीवर भर देण्यानें तर ती विकृत होईल. '

वरील यादीमध्ये तित्त् हा अनुरणनशून्य सूक्ष्मकालिक बोल एकटाच आहे, इतर सर्व 'अक्षर-स्वर' आहेत, लघुघाटी येई (थै ऽ) आहे, तित्त् असें आठवेळां करितां आलें असतें पण तसें कैलें नाहीं, त्याचप्रमाणें तित्त् व सत सूक्ष्मकालिक स्तब्धता असंहि लघुचें रूप नाहीं, हें लक्षांत घ्यावें.

आणि सर्वांत महत्त्वाचें हें कीं हे 'चचकार' (तत्कार) आहेत, मुखोच्चार आहेत, वाद्याचीं पाटाक्षरें (परमलु) हीं वेगळीं सांगितलीं आहेत व त्यांमध्ये अनुरणन आहे-म्हणजे स्वरांगहि आहे, आणि तेथें मात्रा हें कालमान घेतलें आहे ! 'जा कालमें पांच लघु अछरनको उच्चार होय सो कालमात्रा जानिये । यहां एक मात्रासो लघु जानिये । और ऐसी दोय मात्रानसों गुरु जानिये । ऐसी तीन मात्रासों प्लुत जानिये । आधि मात्राको द्रुत जानिये । अर पात्रमात्राको अणु जानिये । पौणमात्राको द्विराम जानिये ।' इत्यादि, 'ओर परमलु इनहीके अक्षर मिलकै जाति परनै बिठाय लेत है या समझनेके लिये यह अक्षर लिये है । परमलु वा चचकार ताल देती बेर वा नृत्य करती बेर पगमें वा मुखमें वा पखावजमें ये अक्षर उघटीये ।' उदाहरणार्थ चच्चत्पुट ('चंचतपुट') ताल-

गुरु	गुरु	लघु	प्लुत
चचकार-थेई तित तत	थेई तित तत	थेई	थेई तित तत थेई
परमलु -जकिरक	तकथरि	जक	त कुकु थरि क रंद

परंतु याहून बोधक असें 'चतुष्कल चंचतपुट ताल जंत्र' पहा —
 हा ताल ४ गुरू, ४ गुरू, ४ लघु, ४ प्लुत असा दिला आहे, त्याचे परमलु—
 ४ गुरू-थां धिसे तत धिमि, धिमि थां धिम थां, धलांग धलांग, तग तग धलांग
 ४ गुरू-किटरीकी कुंदरीकि तत धल ताहं ताहं धिमि तां किटधधिकेणथोंडगनग
 ४ लघु-तगतथों तगतथों तगतथों किटधिमि किरिट तग धिमितत्थाधिधिमिधि
 ४ प्लुत-तत्थातत्थाथों गिणथोंथों नक धधिगणथों

[ग्रंथाची छपाई 'उभी, कोष्टकरूप' आहे ती येथें बदलली आहे, थों ऽ ऽ हा दीर्घ उच्चार मानावा, पहिल्या '४ गुरू' या ओळींत चच्चत्पुटाच्या ४-८ मात्रा कशा बसतात तें स्वल्पविरामानें दाखविलें आहे, त्याप्रमाणें उच्चार करावे. नाहीतर हें दुर्बोध वाटेल],

येथें 'चतुष्कल चंचतपुट' म्हटलें आहे त्याला द्राविडपद्धतिमध्ये 'चतस्त्राति चच्चत्पुट' म्हणतील.

अशा रीतिने मार्गताल दिले आहेत. नंतर देशीताल येतात.

‘अथ देशी तालनकां ललन लिख्यते । अनुद्भुत आदिक सातो अंगन करिके ध्रुव मार्गसो पंडितोंने जो ताल कहे हैं उनको देशी ताल कहे हैं । मार्गतालकी चोथाई अथवा आठवे भाग आदिकें जो देशी तालनमें फेर फेर बरतिये सो परिवरतना जानिये ।’ ‘जहां तालको विश्राम होय ऐसी जो कालक्रिया नाम समयकी तोलकों मान कहे हैं । इति मान ॥’ (येथें खंडकल्पना आली). ‘कितनेहू तालनको रूप समान हैं नाम जुदे जुदे है । और रूप एकही है । ताको रण कहत हैं । सो सुनो यहा उन तालनको मान जुदे जुदे है । और रूप एक है । प्रमाण-भेदसे नाम भेद है ।’ (येथें वेगवेगळे ठेके व तीनताल-पंजाबी-तिलवाडा आदि भेदांची कल्पना आली).

एकूण १९८ देशी ताल दिले आहेत, त्यांत शाङ्गदेवाच्या १०८ देशी तालांचा व पुरंदरदासाच्या सप्तसूडांचाहि अंतर्भाव आहे. शिवाय ‘मादिरिप्फ, नादिरिप्फ, भादिरिप्फ’... इत्यादि ८ ताल आहेत ते म, न, भ, य, स, र, ज, त या गणांवर आधारित असे, रत्नाकरांतील गणैलाप्रबंधांवरून केलेले असावेत. रिफ या संस्कृत धातुचा अर्थ, कठोर कर्कश उग्रनाद काढणे. या प्रत्येक तालाची उत्पत्ति ‘भगवान् शिवानें मार्गतालांमधून’ केलेली दिली आहे तें असे; पण नंतर तालाचे लघुदुतादि अंगभाग, त्यांच्या मात्रा, तालाचें नांव, त्याचा परमलु, हें लिहून पुढें उभ्या कोष्टकांत तालांग, चचकार, परमलु, अंगाच्या मात्रा व ‘समस्या,’ म्हणजे चिह्नांचा खुलासा व मात्रा आणि क्रिया, एवढें दिलें आहे. इतका विस्तृत प्राकृत तालग्रंथ दुसरा नाही, आणि तो सुमारे १८०० चा, जवळचा, म्हणून त्याचें महत्त्व.

आदिताल तितालो ॥ जग । जग । तक । थो ५ ॥, द्रुतद्रुतलघु, मात्रा ४. तितालो
 × × ×
 म्हणजे यांत तीन ‘ताल’ (टाल्या) आहेत. चचकार ‘ते ते थै ५’.

शिवाय ‘चोथो रासताल यह सात तालो हे । याको आदि ताल कहे हैं ।’

॥ ततधिगि । धिगितग । नगथो ५ । जगजग । नगथो ५ । तजधिमि । धिमिथो । ५ ५ ५ ५ ५ ॥

मूल ग्रंथाची छपाई येथें बदलली आहे. ग्रंथ कसा वाचावा हें त्यानें कळेल.

ताल हे छंदप्रबंधांतूनच निर्माण झाले, आणि भाषेच्या मोडणीला धरून लघूपाय होतात, हेहि या ग्रंथांत स्पष्ट लिहिलें आहे. शेवटीं मेरुप्रस्तार आहेत. येथें येवढें वर्णन पुरेल.

सामगायन, ऋचापठण, नाट्यशास्त्रम् आणि हें ‘संगीतसार’ यांचें वर्णन एवढें केल्यावर नेहमीं ज्यावरच भर दिला जातो त्या रत्नाकरामधील भागाचा दीर्घ परामर्श कां घेतला नाही हें स्पष्ट होईल. रत्नाकराचें महत्त्व कमी लेखण्याचा उद्देश नाही, तर रत्नाकर हा परंपरे-मधील एक-महत्त्वाचा कां होईना, पण-दुवाच होय, ही जाणीव व्यक्त केली.

संगीतसारामध्ये कांहीं गोष्टी विशेष जाणवतात. पहिली कीं चचकार व परमलु हे जोडीने दिले आहेत. त्यावरून हा ग्रंथ नृत्यानुसारी तालविषयाचा कीं काय असें भासतें, दुसरे,

हे बोल आजच्या आपल्या बोलांप्रमाणे नाहीत, मग ते पखवाजचे असोत की तबल्याचे, तिसरें, समेचा म्हणजे अवसानाचा 'धा' यांत नाही. 'थों S S' हा सन्निपातदर्शक भरा जोरदार बोल येतो तो कित्येकदा आवर्तनाच्या अखेरीस !

तेव्हां असा प्रश्न येतो की आपला आजचा मुख्य व्यवहार जो तबल्याचा, तो या सर्व परंपरेमध्ये कोठेच नाही हे कसे ? तबला केव्हा आला ? कसा आला ? त्याच्या व्यवहारांत आणि या 'परंपरागत' वर्तावांत खरोखर फरक किती व कसा आहे ? संगीतसार ग्रंथ सुमारे १८०० चा; आणि त्यावेळी हा तबला होता खास. कारण या तबलावादकांच्या ज्या वंशावळ्या आज उपलब्ध आहेत त्या कर्मीतकमी नऊ पिढ्या मागे जातात आणि त्यापैकी पांच पिढ्यांतील पुरुष तरी, म्हणजे दीडएकरों वर्षे, निर्विवाद होतेच. (सुमारे १८८२ मध्ये जन्मलेले थिरकवा लेखकाच्या परिचयाचे आहेत, आणि त्यांचे आजगुरु नत्थूखां यांस लेखकाने पाहिले ऐकिले आहे.) आणि त्यांची विद्या ही वंशपरंपरेने आलेली आहे, तर जयपुर या संगीतासाठी प्रसिद्ध अशा ठिकाणी झालेल्या ग्रंथांतच काय, पण इतरत्रहि, १८०० पर्यंत तबल्याचा उल्लेख नाही हे कसे ? आणि समयसारामध्ये जी परिभाषा आढळते, शास्त्रपद्धति ज्या तऱ्हेने वर्णिलेली दिसते, ती परिभाषा व तशी पद्धति आज प्रचारांत नाही हे कसे ?

संगीतसाराबद्दल पुढील शक्यताहि आहेत. हा ग्रंथ बैरामखां वगैरेंच्या हातचा नसावा, ती केवळ दंतकथा असावी; आणि ग्रंथ कोणीतरी पूर्वीच्या संस्कृत ग्रंथांस वाट पुसतच, परंतु त्यावेळी चालू असलेला चचकार-परमलूंचा वर्ताव ध्यानीं आणून, केला असावा. अथवा कलावंतांनी जरी तो ग्रंथ केला असला, त्यांना जरी तबला अवगत असला, तरी ते वाद्य गौण-त्याचा 'उच्चशास्त्रांत' उल्लेख नको, असे त्यांचे मत असेल. (हे शक्य आहे. डफ-डोलकी फार जुनी, आजहि-रेडियो, सिनेमा वगैरेद्वारां नव्हे तर प्रत्यक्ष-ऐकणारांवाजवणारांमध्ये संख्येने डोलकी, भजनी मृदंग, हेच अधिक प्रचारांत आहेत; पण 'पुस्तकांत' तबलापखवाजच आहे.)

नाट्यशास्त्रम्यासून तबल्यासमान चर्मवाद्ये आहेतच. डग्गा कोणी मांडीवर तिरपा घेऊन वाजवितात ते लक्षांत घेतल्यास, आलिंग्य-ऊर्ध्वक-दर्हुर हे तबल्याचे मूळ रूप मानितां येईल. या वाद्यांचे वादन (पणवासहितहि) जोडीजोडीचे आहे, एकाकी नाही, आणि त्यांचे स्वतंत्र व जोडीने वाजणारे बोल वेगळे व मृदंगाच्या बोलांहून वेगळे आहेत; 'धंकार' हा त्यांत भरदार आहे, तसेच टडकाररूप व 'तित्' सारखे बंद असेहि बोल आहेत; थापेपेक्षां अंगुलि-वादनांचेच महत्त्व आहे; आणि वामोर्ध्वक-दक्षिणोर्ध्वक असा डावा उजवा भेदहि आहे. आजच्या प्रघाताहून वेगळे ते हे की मृदंग मुख्य व ही उपवाद्ये आहेत; ती वेगवेगळ्या स्वरनादांत लावावयाची-एकसुरी नव्हेत. आणि त्यांना गळे बहुधा नसावेत; विलेपनार्थ शाईऐवजी इतर पदार्थ आयत्या वेळी माखावयाचे.

गळे, एकसुरी मिळवणी आणि शाई हे हळूहळू आले असावे या तर्कात कांहींच गैर नाही, कारण त्यांतच सर्वकाळ रमणारांना कालांतरांत सहज सुचाव्या अशा त्या साध्याच सुधारणा आहेत.

('आजचे बोल वेगळे' याचा विचार पुढील 'तालविवेक' भागांत करूं.)

परंतु सध्यां बहुसंख्यांनां माहीत असलेलीं मतें अशीं. तबला हें वाद्य मूळचें आरब-तुर्क-ईरानी लोकांचें, तें त्यांनीं इकडे आणलें, दुसरें मत कीं हें वाद्य अमीर खुस्रौ यानें तयार केलें, तिसरें मत कीं हें वाद्य अकबर बादशाहच्या पदरचे 'सुधारखां किंवा सिधारखां धाडी' यांनीं केलें.

'अल् तब्ल' हा वाद्यसमूह आरबी नांवाचा. नांव आरबी, परंतु तीं तब्ल वाद्यें ऊर्ध्वक-आलिङ्ग्य-दुर्बुर यांदून फारच अप्रगत व शिवाय काठ्यांनीं वाजवावयाचीं, म्हणून प्रस्तुत लेखक पहिलें मत नाकारितो. तिसरें मत निराधार व भाकड दंतकथेवर आधारलेलें म्हणून त्याचा विचारच नको. सुधारखां हा एक मोठा तबलजी होऊन गेला एवढें मात्र ग्राह्य आहे. आतां अमीर खुस्रौचा विचार करूं.

हें नांव अनेकांचें आहे, त्यांपैकीं येथें अभिप्रेत तो 'अमीर' यमीनउद्दीन मुहंमद हसन खुस्रौ (१२५३-१३२५). काहींजण त्याला इतकें मानितात कीं कानांच्या पाळ्या पकडून 'हज्रत् रहमत उल्ला आले:' असा त्याच्या नांवाचा उल्लेख करितात ! 'ख्वाल' गायनपद्धति त्यानें काढली, ईरानी थाट म्हणजे 'मुकाम' हें रागवर्गीकरण आणून भारतीय मूर्च्छनापद्धति नष्ट केली, सेह्तार म्हणजे सतार शोधून काढली, तबला शोधून काढला, अनेक राग नवे तयार केले, अनेक नवे ताल केले, अनेक चीजा रचल्या, अशा गोष्टी त्याच्या नांवावर स्वपत्क्या जातात. 'ख्वाल'चा काहीं विचार पुढील भागांत करूं. मुकाम व मूर्च्छना यांस उपसंहारांत स्पर्श करूं. सेह् म्हणजे तीन, आपली त्रितंत्री वीणा प्राचीनच आहे व तिचें वर्णन जरी उपलब्ध नसलें तरी पडद्यांच्या वीणा आपणांकडे प्राचीन काळापासूनच आहेत-केवळ 'हार्प' प्रकारच्याच नव्हेत, याला पुरावा आहे; शिवाय प्राचीन ग्रीक 'सितारा' व यहुदी 'झिथर' याहि त्रितंत्री वीणा होत्याच. आणि आपल्याकडे अंगुलिवादनाची सात तारांची चित्रावीणाहि होती; सतारीला तीनच तारा नसतात ! -हें सर्व लिहिण्याचें कारण कीं, अमीर खुस्रौबद्दल या बाबतींत विश्वसनीय असें काहींहि उपलब्ध नाहीं, आहेत त्या केवळ दन्तकथा आहेत आणि त्याहि सर्वजण मानितात असें नाहींच. निश्चित आहे तें येवढेंच कीं, अमीर खुस्रौ हा धूर्त धर्मांध असला तरी या देशावर आणि त्यांतील फार्सीमिश्रित देशीभाषा जी 'हिंदवी' तिच्यावर त्याचें फार प्रेम असे; तो एक घोर कवि होता व त्याची पुष्कळ हिंदवी रचना आहे. अर्थात् तो छंदविषयप्रवीण असेलच, आणि छंद व ताल यांचें एकबीज लक्षांत घेतां काहीं नवे छंद जसे त्यानें आणले तसे, त्या छंदांच्याच अनुपंगानें, काहीं ताल म्हणजे ठेकेहि त्याला अथवा त्याच्या गायकवादकांनां सुचले असतील, तबल्यांत शार्दे-गंठे या सुधारणा त्यालाच सुचल्या असतील अथवा नसतील, ती बाब फार गौण आहे.

आणि एका माणसाच्या हातून अशा विषयामध्यें सर्वांगीण आमूलग्र पूर्ण क्रान्ति होत नाहीं हें ध्यानांत घेतां, या अमीर खुस्रौच्या मार्गेहि काहीं त्याप्रकारची प्रयत्नपरंपरा नसेलच असें नाहीं.

अठराव्या किंती शतकांतोल सदारंग ऊर्फ नियामतखां याचा भाऊ कोणी 'फकीर' (!) खुस्रौ हाच सतारीचा जनक असें 'बृहस्पति' म्हणतात. पण तें अत्यंत विवाद्य व निराधार आहे. निराधार विधानें जोरानें करणें व आधार आहेसें भासवणें हें 'बृहस्पति' यांचें वैशिष्ट्यच आहे.

येथे एक लक्षांत घ्यावे. वरील तर्कविवेचनांत 'मुसुलमान' हा शब्द वापरलेला नाही. मुसुलमान हा अमुक धर्म मानणारा, त्याचा येथे संबंधच नाही. आरबी-ईरानी-तुर्की-फार्सी-उर्दू भाषा अष्टौप्रहर बोलणारा एवढाच मतलब येथे आहे, मग धर्म कोणताहि असो, ग्रीस-मिस्र-आरबस्तान-ईराक-ईरान यांचा व भारताचा संबंध निदान क्रिस्तपूर्व ५०० पासूनचा आहे; तर इस्लामधर्म क्रिस्तीशकाच्या ६३० या वर्षापर्यंत अस्तित्वांतच नव्हता. उलट आरब व भारतीय खलाशी एकमेकांच्या देशांकडे दक्षिणभारताच्या किनाऱ्यावरून जात-येतच होते. भाषेमुळे वर्णोच्चार, वर्णोच्चारांमुळे लयताल व त्यांच्याच जोडीने स्वरक्रम, यांची कमीअधिक देवाण-घेवाण पूर्वीपासूनच होत असणार. इस्लाममध्ये संगीत निषिद्ध असेंहि नाही, तथ्य एवढेंच की महंमदीयांचे आचारविचारादि कर्तव्य कुरआन्शरीफ्-अनुसारच व्हावयाचे कारण तो प्रत्यक्ष परमेश्वराचा शब्द आहे; कुरआन्शरीफ्मध्ये एवढेंच आहे की फाल्तु गोष्टींमध्ये मनुष्याने शक्ति व वेळ यांचा अपव्यय करू नये. आतां संगीत-विशेषतः नामस्मरणरूप असल्यास- फाल्तु की काय याबद्दल मतभेद होऊ शकतो, व अशा वाचर्तीत फैसला करण्याचे आडाखे ठरलेले आहेत: (१) पैगंबरसाहेबांची स्वतःची वागणूक व शिकवण, आणि अगदीं सुरुवातीची आरब परंपरा (हदीस्); (२) पैगंबरांच्या सहकाऱ्यांचे-नंतर त्या त्या वेळच्या कायदेपंडितांचे-एकमत (अझ्म); (३) पूर्वी तसे केलेले फैसले (क्यास्); (४) श्रेष्ठांचा मतविचार (राय्, इस्तिस्ना' व इस्तिस्ला:); (५) त्या त्या देशकाल-समाजाची परंपरा (उर्फ, एल्यास्). पुन्हा, संगीत जरी फाल्तु ठरले तरी त्याचा नाद हा गुन्हा केवदा ? शिक्षा करण्यालायक (हराम्) की निंद्य (मक्क:), अथवा डोळेझांक करण्याजोगा (जाइझ्), मुबाह्) ? याचाहि फैसला करणे जरूर असतें. हा फैसला ज्यांनीं करावयाचा ते लोकहि ठराविकच असतात, आणि कित्येक फैसले सत्ताधान्यांच्या आवडीनिवडीचा कल पाहून दिले जात यांत नवल नाही. तरीसुद्धां नामस्मरण, ईशस्तुति, हा गुन्हा नव्हे असेंच आहे, तें 'मन्दूब, मस्तहब' आहे म्हणजे त्याचे चांगले फळ मिळतें; असाच एकूण कल होय. हा अबू हनीफाचा फैसला आहे. व अबू हनीफाचे मत हिंदुस्तानांत बहुसंख्य मानतात, त्या 'कव्वाली' मध्ये गळेवाजी, वाद्यांची साथ, रंगेलपणा वगैरेबद्दल दुमत होईल तें वेगळें.

सुमारें ११८२-१२६७ मधील मुलताननिवासी शेख बहाउद्दीन, त्याचा समकालीन अजमेरचा खाजा मोईनुद्दीन चिस्ती, त्याचा शिष्य खाजा कुतुबुद्दीन, सुमारें १३०० च्या आसपासचा दिल्लीनिवासी हजरत निशामुद्दीन चिस्ती, वगैरे सर्व सूफी साधू संगीतज्ञ व संगीतप्रेमी होते, आणि त्यांचीं नांवे गुंफलेले ख्यालहि प्रसिद्ध आहेत. गेल्या पिढीतील भजनप्रेमी ताजुद्दीनबाबा मशहूर आहेत.

तात्पर्य, 'भारतीय संगीत व मुसुलमान' हा विचारविषयच मुळीं गैरलागू, निष्फळ आहे, 'भारतीय संगीतांत इतर भाषांचा झालेला परिणाम' एवढाच विचार ग्राह्य होऊ शकेल. हा विस्तार करण्याचे कारण असें की, "आपली प्राचीन परंपरा मुसुलमानांनीं मोडूनतोडून टाकली, संगीत भ्रष्ट केले" ही समजूत निराधार, अतिशयोक्त व फार प्रमाणांत प्रचलित आहे.

पुढील भागांत दाखवूं की आपला स्वरविचार, तालविचार यांत परभाषीय लोक कांहीं मोडतोड करू शकले नाहींत, कारण दोहींकडे मूळ शास्त्र एकाच तऱ्हेचें आहे; भाषेमुळे

नवे छंद-राग-ताल-वर्णालंकार आले ते येथील मुळाची वाढ करणारेच ठरले. हे साहजिकच व स्वागताईच होय ! अनेक धर्मांध मुसलमानांनी मूर्ती-मंदिरे-पोथ्या वगैरेचा नाश केला हे खरे. परंतु त्यांत संगीताची मोडतोड झाली असें नाही. वाटवावाटवी दक्षिणेंतहि झाली, तेथें तर आरब पूर्वापासूनच येत, आणि शास्त्रग्रंथ दक्षिण व उत्तर अशा दोन्ही भारतांत जनन केले गेले व नवेहि होत राहिले ! भ्रष्टता हिंदु भारतीयांनींहि केलेली आहे ! पुराणोत्तर काळांतील भाकड भाकड व शुष्क शब्दपाण्डित्य, चर्वितचर्वण, केशच्छेदक तर्कट, हे शुद्ध शास्त्रविचाराच्या मुळावरच आले व त्याचा आपल्या राजकारण-अर्थकारण-धर्मकारण-समाजकारण या सर्वांवरच अनर्थकारी परिणाम झाला, याबद्दल तज्ज्ञांचे दुमत नाही. ते तर्कट संगीतरत्नाकरांतहि—विशेषतः पहिल्या दोन अध्यायांत-भरपूर आढळते !

दुसऱ्या प्रकारची भ्रष्टता अज्ञानतां आलेली असते व ती केवळ योग्य पुरेसें तर्कशिक्षण न झाल्यामुळे आलेली असू शकते. 'प्रत्यक्ष करण्याचे' असे जे विषय, त्यांतील क्रिया जर नीटस, युक्त, वादती-चढती रंजक होत राहिली तर त्या क्रियेमागचा जो शास्त्रविचार त्यांत अडाणीपणा राहिलेला आधीं उमगत नाही, आणि उमगला तरी ज्यांना उमगतो ते तसें जाहीर करण्याबाबत उदासीन असू शकतात, कारण त्यामुळे 'बुद्धिभेद' होईल अथवा गुणी क्रियावंतां-वर विनाकारण बंधनें-दडपणे टाकल्यासारखे होईल असे त्यांना वाटत असावे. आजहि आपल्याकडे शेतकरी, सुतार, गवंडी, मिस्त्री, वगैरेच्या बाबत हे आढळते. त्यांचे काम ते उत्तम करतात पण त्या कामांचे त्यांचे 'शास्त्र' म्हणजे केवळ आढाखे असतात, व त्या आढाख्यांमधील तर्कविचार व शास्त्र त्यांना माहीत नसतें.

प्रस्तुत लेखकाचा तर्क आहे कीं तबल्याच्या (व पखवाजाच्याहि !) बाबतीत हे झालें असावे. मूळचे हे वाद्य, कदाचित् हळूहळू आजचे रूप प्राप्त झालेलें, गौण वाद्य, रंजक उपवाद्य असें गणिलें गेलें असावे. अकबरकालीन (१५५६-१६०५) म्हणा कीं शहाजहांकालीन (१६२७-१६५८) म्हणा, दिल्ली, आग्रा व त्याचवेळीं (!) बनारस येथे कांहीं उत्तमोत्तम तबलावादक झाले, जसे सुधारखां, प्रयागजी वगैरे. आणि त्यांचा रंजक शास्त्रशुद्ध वर्तावविस्तार, त्यांच्या वाद्याची विशिष्ट मधुरता, ही कांहीं गीतप्रकारांस अधिक चित्तबेधक ठरल्यामुळे, आणि शिवाय त्यांनीं स्वतःचा वंश, स्वतःचे शिष्यप्रशिष्य, यांना मुक्तहस्तानें विश्वा देऊन पुढील विस्ताराचा पाया घालून ठेवल्यामुळे, तबला हा पुढें आला असावा.

सुधारखां हे धारी ('धाडी' नव्हे), म्हणजे मूळचे राजपूत भाटचारण वगैरे वर्गापैकी, हे लक्षांत घ्यावे. थानेसर-कन्नौज वगैरे पूर्वीचीं राजपूत राज्यस्थाने, अथवा नंतरचीं अहिलवाड-गवालियर-कलंजर-बनारस-नडिया-देवगिरि वगैरे, यांजकडे या भाटवर्गाचा फार मान असे. आणि पुढेहि संगीत वाढलें तें पुष्कळसें धारीवर्गाकडूनच, मग ते वाढून मुसलमान झालेले कां असेनात. परंतु धर्मांतरानंतर मूळ शास्त्रपरिभाषा अशी थोड्यांनींच जतन केली, आणि आपल्या वर्तावार्शी साक्षात् सुसंगत-उपयुक्त तेवढीच राखली व कांहीं अंशी बदलली. हा धारीवर्ग हिंदु-समाजापासून अलग पडला खरा, परंतु 'नटवर्ग' म्हणून इस्लामी समाजांतहि त्यांचे स्थान अलग राहिलें. म्हणून त्यांच्यांत 'धराणें,' वंशपरंपरेची कांहीं शिस्त, एकमेकांत बेटीव्यवहारहि व चढा-

ओढहि, वगैरे गोष्टी आल्या. परंतु शास्त्रविचाराशी याचा कांहीं संबंध नाही. शास्त्रविचारांत घेण्यासारखा तो 'बाज', सामाजिक 'घराणें' नव्हे.

या वर्गांतच जे विशेष प्रगल्भ त्यांनीं मूळचें शास्त्रहि अभ्यासिलें, जतन केलें; पण ते स्वतःसाठीं व आपल्या 'घराण्या'साठीं. कारण आर्थिक चढाओढ सुरू झालेली. परंतु देवळें, मठ, आखाडे, इत्यादिकांच्या आश्रयानें राहाणारा जो मूळचाच हिंदुकलावंत वर्ग, त्याचप्रमाणें ग्रहस्थी हौशी कलावंत वगैरे, यांच्याकडे कांहीं प्रमाणांत परिभाषा व शास्त्र राहिलें. असा वर्ग दक्षिणेकडे अधिक, पंजाब-राजस्थान-संयुक्तप्रांत यांत कमी; असें आढळतें. 'घराणें' व त्याचा बंडेजाव या तीन प्रांतांतील मुसलमान धारीवर्गांतच आहे, इतरत्र केवळ शास्त्रविद्या व वर्ताव यांजकडेच पाहिलें जातें, हें लक्षांत ठेवावें.

अशा कांहीं ऐतिहासिक कारणांनीं तबला रंजक वचून तबला या नांवानें पुढें आल्या व त्याबरोबरच त्याचें शास्त्र व परिभाषा यांजकडे नव्याच वादकांचें दुर्लक्ष होऊं लागलें. हेहि ओघानेंच आलें व तशीच अवस्था इतर अनेक शास्त्रविद्यावर्तीवांची झालेली आहे.

या सर्व वर्णनांत अस्सल इतिहास फारफार थोडा व प्रस्तुत लेखकाचे तर्क आणि अंदाज अधिक आहेत. परंतु कांहीं कूटप्रश्नांचा उलगडा म्हणून ते सुचविले आहेत, मुष्कळांस ते पटणार नाहींत, तरीहि त्यांतील अनेकांना 'अधिक संशोधनाची जरूर आहे' इतकी तरी जाणीव व्हावी अशी इच्छा आहे.

शेवटीं लिहावयाचें तें एवढेंच कीं अशा या तबल्याचे जे बाज, त्यांपैकीं पूर्वींच असलेला बनारस येथील प्रयागजी यांच्या नांवानें प्रसिद्ध तो जुना बनारसबाज आजहि विद्यमान आहे, आणि सुधारखांच्या वंशपरंपरेनें व शिष्यपरंपरेनें सुधारखांच्या मूळच्या बाजांत फेरफार व वाढ करून जे बाज निर्माण केले ते दिल्ली व त्याजवळचीं मेरठ, अज्रडा, ललियाना वगैरे गांवें; लखनऊ व त्याच्याजवळचीं फरुखाबाद वगैरे गांवें (पूरब), आणि बनारस (रामसहायांचा बाज), या गांवांच्या नांवांनीं ओळखले जातात. त्यांचीं वैशिष्ट्यें कैक नोटेझन्स पुस्तकांत आढळतील. याशिवाय 'पंजाब' (?) म्हणून एक बाज हल्लीं सांगतात, पण त्याबद्दल निश्चित दीर्घ परंपरा माहीत नाहीं. कथक-रहस या नृत्यप्रकारांनां लखनऊच्याव जिदअलीशाहच्या कारकीर्दींत फारच उत्तेजन मिळालें, कथकांतील परणें वगैरे व त्यांतील बोल हीं पखवाजांत तशीं तबल्यांतहि आहेत; आणि तो वर्ताव 'राधा-गोविंद संगीतसारा'शीं साक्षात् नातें दाखवितो.

अशा प्रकारें आपण परंपरेचा कांहीं इतिहास, कांहीं तर्क, कांहीं अंदाज, शोधीत वळणांवळणांनीं आजपर्यंत आलों. त्यांत लेखकालां तरी असें दिसतें कीं द्राविडपरंपरा मुळांत कांहींहि असो, ती नाट्यशास्त्रमूमधील मूलसिद्धांतांशीं फटकून अशी नसावी. भाषा, उच्चार; वर्णभेद, छंद (पाठ्य व गेय) हीं सर्व एकाच लयविचाराकडे वेगवेगळ्या दृष्टींनीं पाहिल्यामुळें झालेलीं रूपें असून त्यांत स्वरागतालांग हे वेगवेगळें अलग कादतां येत नाहीं हा मूळ पाया, आणि त्यावरच संगीताची उभारणी, भाषाभेदासुळें कांहीं फरक अपरिहार्यच. तो बजा केला तर तत्त्वदृष्ट्या उत्तर-दक्षिण असा भेद लयतालशास्त्रांत तरी नाहीं. सतसुड-पंचजातिगतिभेद या

द्राविड पद्धतिच्या जोडीला तेथेहि चापुताल आहेच. सूडताल हे १८०० मध्ये जयपुर येथेहि माहीत असलेले आढळतात. मात्र आपल्या प्रचलित वर्तावांत शास्त्रविचार स्पष्ट नाही, परिभाषेची ओळख बुजत जात आहे, एका लघुचेच तिस्र-चतस्र वगैरे भेद आपण मानीत नाही व त्यामुळे आडाखे सोंपेच होतात, आपला हिशेब केवळ मात्रांवर होतो. यांत शास्त्रदृष्ट्या जें नुकसान, तें भरून काढावें यासाठीं प्रस्तुत पुस्तकाचा प्रयत्न आहे. आणि विचारमीमांसा अधिक सुसंगत--स्पष्ट व्हावी यासाठीं, कळत-न-कळत आपल्याकडे जे वर्तावांत फेरबदल होत गेले त्यांची दखल घेऊन या पुस्तकाच्या पूर्वभागांत कांहीं मूलप्रमेयांच्या परंपरागत मांडणींत फेरफारहि केलेला आहे, (अशा प्रकारचे बदल पूर्वीहि झाले आहेत, स्वरवर्णनांत तर अतोनात,) परंतु एकूण परंपरेचा प्रवाह कायमच आहे हें दिसतें, आणि त्या प्रवाहांतच द्राविड परंपराहि आहे, वेगळी नव्हे.

शेवटीं एकूण तालशास्त्रांतील विचारविवेक करावयाचा, भग उपसंहारानें पुस्तकाला विराम देऊं.

१७. तालविवेक

‘विवेक’ हा विचारच असतो, परंतु त्याचें धोरणप्रयोजन वेगळें असतें आणि विचार जो आधीं केलेला असेल, त्याचाहि विचार त्यांत केला जातो. मुख्य काय आणि गौण काय, महत्त्वाचें कोणतें आणि त्यांत कमी-अधिक ही प्रतवारी कोणती, सिद्ध होऊं शकणारें, उपयुक्त तें काय; असिद्ध म्हणजे खरेंखोटें सांगतां येत नाहीं अशापैकीं स्वीकारलेलें वरें असें काय, इत्यादि अनेक चाजूंतीं होणारी तपासणी ‘विवेका’ मध्ये येते. या पुस्तकांत जागजागीं नाना मुद्दे, नाना विचार येऊन गेले, त्यांपैकीं फक्त तालासंबंधींचा विवेकविचार या भागांत करूं; इतरांचा परामर्श ‘उपसंहार’ या भागांत घेऊं, अशी विभागणी जरी केली तरी या भागांत अनेकांगीपणा राहणारच व त्यामुळे लिखाण तुटक होणार, एवढ्यासाठीं या भागाची मांडणी तुकड्यांतुकड्यांची होणें साहजिकच आहे. मांडणीचें एकंदर स्वरूप ध्यानांत घेण्यासाठीं वेगवेगळे पोटमथळे दिले म्हणजे भागलें.

येथील विवेकविचार हा पुस्तकाच्या विषयानुक्रमाच्या व्युत्क्रमानें करणें अधिक उपयुक्त होईल. म्हणून शेंबटीं जो ‘ठेके’ आणि ‘तालव्यवहार’ हा विषयभाग आपण घेतला तो आतां प्रथम घेऊन उलट क्रमानें ‘माचां’ कडे जाऊं.

अ) ठेके आणि ध्रुपदादि गायनप्रकार.

चौताल ध्रुपदाचा, तिलवाडा ख्यालाचा, दीपचंदी ठुमरीचा वगैरे भाषेवरून, आणि चौतालालाच ध्रुपद वगैरे म्हणतात यावरून, प्रस्तुत लेखकानें अंदाज केला कीं ते ते ठेके त्या त्या गायनप्रकारावरून आले असले पाहिजेत, आणि ते ते गायनप्रकार मुळांत वेगवेगळे छंद असले पाहिजेत. हें मत सर्वमान्य होणें कठिण, कारण ध्रुपद-ख्याल-ठुमरी यांजबद्दल अनेक कल्पना रूढ आहेत. म्हणून त्या कल्पनांचें निरीक्षण केलें पाहिजे. विस्तार न करितां थोटक उल्लेखच करणें येथें आवश्यक असल्यामुळे, ज्यांनां विशेष जिज्ञासा असेल त्यांनीं इतर संगीतसंबद्ध पुस्तकें पहावीं; बहुतेकांत त्या रूढ कल्पना विस्तारानें दिलेल्या असतात.

त्या कल्पना अशा.

— ‘पूर्वी’ प्रबंध म्हणून गायनप्रकार असे, त्याचे चार भाग असत. गीताचे शब्द, सारेगम इ. स्वराक्षरें, पखवाजाचे बोल आणि वीणेचे नोम् तोम् वगैरे बोल अथवा ताथैथैया वगैरे नृत्यांतील तत्कार, प्रबंधाला साथ पखवाजाची असे. त्यांतूनच पुढें ध्रुपद आलें. ध्रुपदाचे अस्ताई-अंतरा-संचारी-आभोग असे चार ‘तूक’; (तूक म्हणजे भाग एवढाच खरा अर्थ आहे!), गीतविषय देवस्तुति, राजस्तुति, ऋतुवर्णन अथवा संगीतशास्त्रांतील कांहीं प्रमेयें—मते इत्यादि. ध्रुपदाच्या आधीं नोम् थोम् करून राग उभा करावयाचा, तो भाग ‘आलाप.’ आलाप तालविहीन असे. ध्रुपदाला साथ बीन-पखवाजाची, व त्यांत तालक्रीडाविस्तारावर भर; स्वरांच्या नर्तनावर नव्हे. तालक्रीडेमध्ये शब्दांची भोडतोड होते ती क्षम्य, ध्रुपदाचे राग ‘मोठे’. ताल चौताल, धमार, शल्ल, सवारी

इत्यादि. अशीं हीं श्रुपदें ठराविक, कंटाळवाणीं किंवा रुक्ष म्हणा, वाटूं लागलीं, तेव्हां अमीर खुस्रौ यानें ईरानी संगीताचें मिश्रण करून ख्याल ही गायकी काढली (१२९६-१३२५) व त्याकामीं देवगिरीच्या पराभूत यादवराजाचा आश्रित संगीतज्ञ गोपाल नायक याचें साह्य घेतलें. — ख्याल शब्द ‘कव्वाल’ पासून आला असेंहि एक मत आहे. — ही ख्यालगायकी (एकतर अनिष्टरूप घेऊन वोकाळली असावी अथवा लोकप्रिय झाली नसावी, म्हणून) मार्गें पडली आणि राजा मानसिंह (१४८६-१५२६ !!!) यानें श्रुपदगायकीचा पुनरुद्धार केल्या अथवा श्रुपदांनां कांहीं नवीं डब देऊन तीं लोकप्रिय केलीं, पुढें ही गायकीहि मार्गें पडली, व जौनपुरचा शकीं नबाब महंमद हुसैन (१४५७-१४७६ !!!) यानें ख्यालगायकी पुन्हां (नव्या रूपांत) प्रवर्तित केली, किंवा दुसरें मत दिल्लीचा बादशाह महंमदशाह (१७१९-१७४८) याच्या पदरचा कोणी नियामतखां (‘सदारांग’) यानें तें सत्कृत्य केलें: मुख्य हें कीं ख्याल ही मुसुलमानी गायकी आहे. ख्यालाला साथ तबल्याची, तो अमीर खुस्रौ यानें शोधून काढला. ख्यालाचे प्रकार दोन, बडा व छोटा. बड्या ख्यालांत अस्ताई-अंतरा-संचारी-आभोग हे चार भाग तर छोट्या ख्यालांत अस्ताई व अंतरा हे दोनच. ख्यालाचे ताल तिलवाडा, झमरा, एकताल, आडाचौताल, तीत्रा वगैरे. ख्यालांत क्षुद्रवर्णालंकार (मुरकी, हरकत, गिटकडी इ.) व दीर्घ ताना असतात, मोठीं गमकें नसतात. ख्यालाचे विषय अनेक, शृंगारगीतें ख्यालाला वर्ज्य नाहींत इतकेंच नव्हे तर शृंगारावर जरा भरच दिसतो.

— लखनउच्या आसिफउद्दौला नवाबाच्या पदरचा कलावंत गुलाम नबी यानें, पंजाबांतील उंटवाल्यांच्या गाण्यांवरून टप्पा हा गायनप्रकार आणला. टप्पे पंजाबी भाषेंत असतात व त्यांत शब्दांची मोडतोड व दीर्घ वळणावळणाच्या ताना असतात. गुलाम नबीनें आपल्या टप्पा गीतांमध्ये ‘शौरीमिया’ असें टोपणनाव धारण केलें. (शोरे किंवा शोरी ही गुलाम नबीची बायको व तीच टप्पाकर्ती, असेंहि एक मत आहे). वाजिदअलीशाह नवाबाच्या काळीं लखनउमध्ये तुमरीला प्राधान्य आलें. तुमरी हीं क्षुद्र शृंगारगीतें, स्त्रियांनीं म्हणावयाचीं. तुमरी-गायिका ही नर्तकीहि असल्यामुळें तुमरीमध्ये नृत्यावलंबी वर्णालंकार असतात; जे क्षुद्रराग श्रुपदख्यालटप्पा यांस वर्ज्य ते तुमरींत असतात. होरी ही दोन प्रकारची, कच्ची व पक्की. पक्क्या होरीचा ताल धमरा व ती श्रुपदासमानच; कच्ची होरी तुमरीसमान.

या मतांबद्दल कांहीं वादहि आहेत, परंतु ते विशेषतः ख्यालाबद्दल. उदाहरणार्थ, कोणी ख्यालाचा जनक अमीर खुस्रौच असें आग्रहानें सांगतात तर कोणी नियामतखां याला ख्यालकर्ता मानतात.

आतां प्रस्तुत लेखकाच्या अंदाजाची पार्श्वभूमी प्रथम दाखवावयाची.

— [प्रामाण्य कशावरून ठरतें हें सर्वाधिक महत्त्वाचें. प्रत्यक्ष प्रमाण हें मुख्य प्रमाण, अनुमान हें त्यानंतर, परंतु अनुमान तर्कशुद्ध असलेंच पाहिजे. जेथें प्रत्यक्ष प्रमाण कमी पडत असेल, अथवा उपलब्धच नसेल, तेथें आसवाक्य घ्यावें, परंतु वाक्य ‘आता’ चें म्हणजे ‘यथार्थवत्त्वाचें’ असलें पाहिजे; आणि तो यथार्थवत्ता आहे हें इतर अनेक प्रसंगां निरपवाद अनुभवाला आलेलें असलें पाहिजे. पुन्हां, केवळ एकाचें वाक्य घेऊन चालणार नाहीं, तर त्याचा मागचापुढचा

संदर्भ; आणि ते वाक्य काहीं ग्रामपणे सांगण्यासाठी उच्चारिलेले आहे की सहज जातांजातां, अथवा औपरोधिकपणे किंवा विनोदाने वगैरे उच्चारिलेले आहे हेहि पाहिले पाहिजे. शिवाय त्या त्या आत्ताचा प्रकृण दृष्टिकोण, त्याची विचारपद्धति, यांनाहि हिशोबात घेतले पाहिजे. तसे केल्यासच आतवचनाचा यथातथ्य अवलंब करता येतो. ग्रंथापैकी, अथवा एकाद्या ग्रंथाच्या काहीं भागापैकी, काय प्रमाण व ग्राह्य आणि काय नव्हे याची जी 'लिगे' आहेत ती साधारणतः आतवचनलिङ्गा-प्रमाणेच आहेत असे थोडक्यात मानितां येईल. केवळ तर्कपद्धति ही यथार्थता-अयथार्थता ठरवू शकतच नाही; तर्काला ज्या 'प्रतिशे'ने सुरुवात करावयाची, ज्या उदाहरणांच्या वर्गीकरण-विश्लेषणावरून तर्क बांधावयाचे, त्यांतच जर काहीं चूक-काहीं अपूर्णता असेल तर निष्कर्षहि चूक-अपूर्णच होणार; म्हणून तर्काआधी प्राभाष्यविचार महत्त्वाचा व अवश्य आहे.]

—बर उल्लेखिलेलीं मते हीं बहुतांशीं गेल्या दोनएकशें वर्षांतीलच आहेत. त्यापैकीं बहुतेकांचा उगम सांपडतो तो कॅप्टन् ऑगस्टस् व्हिलर्ड याच्या 'म्यूझिक् ऑफ इंडिया' या पुस्तका-मध्ये ! (आद्य भारतप्रेमी इंग्रज विद्वान्, संगीतादिकांचा जिज्ञासु, महापंडित सर विल्यम जोन्स याच्या लेखसंग्रहांत वरील मतभाग आहे पण फार थोडा.) तेथून तो सुरेंद्रमोहन ठाकूर यांच्या 'युनिव्हर्सल हिस्टरी ऑफ म्यूझिक्' मध्ये गेला. मात्र कृष्णधन बंद्योपाध्याय यांच्या 'गीतसूचसार' ला अनुसरून ठाकूर यांनीं काहीं विधानांमध्ये फेरफार केलेला आहे. वरीलपैकीं काहीं मते 'आइन-इ-अकबरी' मधील आहेत. मराठीत ठाकूर यांच्या इंग्रजी पुस्तकांतील उतारे भातखंड्यांनीं 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धति' मध्ये घेतले, आणि त्यांवर व अनेक ऐकीव भाकडकथांवर विश्वासून लिहिलेले 'संगीतशास्त्रकार व कलावंत यांचा इतिहास' हे पुस्तक द. के. जोशी यांनीं केले. प्रो. ग. ह. रानडे यांनीं महाराष्ट्रांतील संगीत या विषयावर नानानिवंध व पुस्तक केले, त्यांत व्हिलर्डप्रणीत मतांची शुद्धि, इतर शोध वगैरे घातले, परंतु वरील मतापेक्षां फारसा वेगळा असा निष्कर्ष ते मांडू शकले नाहीत. डॉ. चैतन्य देसाई यांच्या स्फुट लिखाणामध्ये स्वतंत्र तर्कशुद्ध दृष्टि आहे, परंतु भारतीय परंपरा व वर्ताव हीं अजीबात बदललीं नाहीत एवढेंच सिद्ध करण्याकडे त्यांचा मूळ रोख दिसतो, आणि ग्रंथांवर त्यांची मिस्त अधिक आहे, क्रियेवर कमी.

—व्हिलर्डच्या पुस्तकामध्ये भाकड भारूड, अजीबात अग्राह्य विधाने वगैरे फार आहेत, तीं कोणासहि सहज आढळतील. 'मिया शोरे' ही स्त्री असणे शक्य नाही, टप्पा हे उंटवाल्यांचे गाणे असू शकणार नाही व उंट केवळ पंजाबांतच हेहि खोटे, ख्याली गीतांचा विषय मुख्यतः स्त्रीपुरुषांचा संमोगशृंगार हे खरे नव्हे, इत्यादि आक्षेप कोणासहि वाचतांवाचतां सुचतील. बंद्योपाध्याय हे भारतीय संगीतज्ञ; त्यांनीं बराच सारासारविचार केलेला आहे. जोशी यांचे पुस्तक सुरस व चमत्कारिक गोष्टींनीं भरलेले, व त्यावर कायदेशीर आक्षेप घेतलेलाहि मान्य झाला होता (१९३६). तात्पर्य, फक्त बंद्योपाध्याय-रानडे-देसाई यांना व त्या प्रकारच्या इतरांना विचारांत घेणे योग्य होईल. अमीर खुस्रौबद्दल विवेचक अशी जी पुस्तकें, त्यांत त्याच्या सांगीतिक कार्या-बद्दल कांहींच अस्सल निर्विवाद पुरावा दिलेला नाही. आइन-इ-अकबरी व तत्सम इतर पुस्तकें यांमधील ग्राह्याग्राह्य इतिहासज्ञांनीं वेळोवेळीं केलेलेच आहे.

—संगीत हा विषय भाषिक-सामाजिक-सांस्कृतिक क्षेत्रामधील, राजकीय इतिहासावरून

अथवा राज्यकर्त्यांच्या तवारीखांवरून संगीतावहल निष्कर्ष काढणे हे अगदी असंगत होय, कांहीं पडताले पहाण्यासाठी राजकीय तवारीखांचा उपयोग करणे एवढेच योग्य. राजाश्रयाविरहित संगीतकार-ग्रंथकार होते व आहेत, आणि उलटपक्षी आश्रितांनी अथवा आश्रयेच्छूनी राजस्तुति आपल्या ग्रंथांत करणे हा तर व्यवहारच होता व आहे. राजाचे भलें चिंतावें हा हा रीतिनियम नाट्यशास्त्राच्या शेंवटीच्या श्लोकांतहि पाळलेला आहे; प्रत्यक्ष ज्ञानदेवच असा जो त्याच्या ज्ञान-देवीच्या शेंवटीहि राजस्तुति आहे-अशा राजाची स्तुति की जो ग्रंथसमाप्तिनंतर कांहीं थोड्याच वर्षांत परचकाला केवळ वेसावध ऐदीपणामुलें बळी पडला; गोविंद दीक्षित यांनी संगीतसुधा हा आपला ग्रंथ रघुनाथ(भूपाल) या राजाला केवळ अर्पण केला नाही तर त्यानेच केल्यासं भासविलें, संगीतविचारांत सांस्कृतिक इतिहासच पाहिला पाहिजे, आणि सांस्कृतिक इतिहास ही कल्पनाच अगदी नवीन आहे. म्हणून प्रमाणग्रंथ ठरवितांना संगीतरत्नाकरासारखे सर्वमान्य शास्त्रग्रंथ, अनेक गद्यपद्यकवींच्या रचना व त्यांतील मतलब, अस्सल तारीख-हकीकत असलेल्या नोंदी, आणि ज्यांची अस्सल मुखपाठपरंपरा अमुक वर्षांपर्यंतची अशी निश्चित निर्विवाद आहे त्यांचा तो तो परंपरागत वर्ताव, तीं तीं परंपरागत विधानें व वाक्यप्रयोग-विचारयुक्ति, हीं त्या त्या वर्षांपर्यंत अशीं प्रथम विचारांत घ्यावयास हवीं.

—यामध्ये मिर्झाखांकृत (१८००) तोःफायत्-उल्-हिंद, महंमद रझाकृत (१८१३) रागदर्पण, काश्मीरनिवासी फकीरउल्लाकृत (१०८२ हिजरी = १७०४ क्रिस्तीशक) 'रागदर्पण' आणि विशेषतः हकीम महंमद अक्रम इमामकृत '(अ)मदन्-उल्-मौसीकी' (१८५६), या व अशा पुस्तकांकडे लक्ष दिलें पाहिजे, कारण त्यांत राजकारण-अर्थकारण नाही, तीं पुस्तकें प्रत्यक्ष क्रियावंतांनी लिहिलेली आहेत आणि त्यांत समक्ष घडलेले वृत्तांत, वर्तमानकाळ वापरून दिलेले आहेत. या पुस्तकांचा उल्लेख भातखंड्यांच्या 'हिंदुस्तानी संगीतपद्धति' मध्ये आहे, परंतु उतारे मूळचे उर्दूवरून घेतलेले नसून कोण्या इंग्रजी भाषांतरकाराचे आहेत आणि स्वतःच्या मतलबां-पुरते घेतलेले आहेत. त्याचप्रमाणें १८४९ मध्ये जन्मलेल्या, ज्यांचे वडील आजोबा व सासरे हे गवयी होते त्या बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांची, १८५५ मध्ये जन्मलेल्या अलादियाखांची, विधानें-मते-वर्ताव हीं हिशेबांत घेतली पाहिजेत; अशा मार्गानें सुमारे १७५० पर्यंत तरी आपण मार्गें जाऊं शकतो, कारण या दोन्ही कलावंतांवर संस्कार बडविणाऱ्यांचीहि पीठिका त्यांच्यामध्ये संक्रमित झालेली असेल. (हे वर्ष महंमदशाह बादशहाच्या मृत्युनंतर दोनच पावसाळानंतर, म्हणजे सदारंगानंतर लगेच, अथवा कदाचित् सदारंग ह्यात असतांनाचेंच, हे 'ख्याल सदारंगानें काढला' या मताच्या संदर्भात लक्षणीय आहे).

प्रबंध हा शब्द ब्रह्मदेशीपासून आहे. संगीतरत्नाकरांत प्रबंधविषयक अध्यायच आहे. प्रकर्षानें बद्ध तो प्रबंध, ही शब्दव्याख्या आहे. जें जें बांधलेलें तें तें प्रबंध. मानसोल्लास ऊर्फ चतुर्वर्गचिंतामणि (११२९) मध्ये त्रिपदी, पदपदी, धवल, मंगल, चर्चरी (चबरी), चर्चा, राहडी (राहटी) व दन्तिका हे 'लौकिक' प्रबंध, विशिष्ट प्रसंगी साधेपणानेंच म्हणावयाचे, असें म्हटलें आहे; 'विप्रकीर्ण प्रबंध' (म्हणजे नानाविध वेगवेगळ्या प्रकारांचे प्रबंध) यांपैकीं अमुक प्रबंध अमुक प्रसंगीं अमुक (स्त्री अथवा पुरुष) वर्गाच्या तोंडीं असतात, असें सांगितलें आहे.

‘ओवी’ हा प्रबंधच म्हटला आहे ! असाच भाग रत्नाकरांत आहे. रत्नाकरांत अलंकारयुक्त जे गावयाचे ते प्रबंधहि वेगळे सांगितले आहेत. अशांचे चार धातु व सहा अवयव असतात; परंतु यांत कमीहि होऊन द्विधातु-त्रिधातु-प्रबंधहि होतात अशी सवलतहि आहे. म्हणजे प्रबंध हा उद्ग्राह-मेलापक-ध्रुव-अंतरा-आभोग यांनी परिपूर्ण असाहि प्रबंध असेल, अथवा केवळ ध्रुव-अंतरा एवढाच असू शकेल. (मानसोळासांत चतुर्धातुला ‘चतुर्मुख’ म्हटलें आहे.) प्रबंधांची सहा अंगें तीं स्वर, विरुद, पद, तेनक, पाट व ताल. हीं अंगें वेगळीं असें मानतात, व अनुक्रमे ‘सरगम,’ कांहीं स्तुति अथवा वर्णन, नोमृतोम् वगैरे वर्ण, आणि पाटाक्षरे असा त्यांचा अर्थ करितात; पण त्यांत ‘पद’ आणि ‘ताल’ हे कोणें गेले ? याचा विचार नाही. जर विरुद आहे तर त्यांत पद अंतर्भूत आहेच, जर पाटाक्षरे आहेत तर त्यांत ताल आलाच, जर सरगम आहे तर त्यांत स्वर आलाच, आणि नोमृतोममध्ये काय नाही ? शिवाय तेनकप्रबंध, विरुदप्रबंध हेहि वेगळे दिले आहेत. ही शंका महत्त्वाची आहे. तिचा ऊहापोह ‘गीतप्रबंधविचार’ या पुस्तकांत करूं. थोडक्यांत लेखकाचा मुद्दा हा कीं हीं अंगें आहेत, ते सुट्टे सुट्टे कप्पे नाहीत. हातपाय वगैरे मिळूनच मनुष्य होतो, पण सुट्टे हात, पाय वगैरेचे ओळीतें ढीग म्हणजे मनुष्य नव्हे. चार भाषा-चार छंद-चार राग-चार ताल यांत केलेला जो पद्यप्रबंध तो ‘चतुरंग-प्रबंध’ असें मानसोळासांत आहे.

‘आपण मराठींत कांहीं प्रबंधरचना केली आहे कां ?’ हा प्रश्न, याच शब्दांत, श्री. न. चिं. केळकर यांनीं वझेबुवांनां केलेला प्रस्तुत लेखकांनें स्वतः १९३५ मध्ये ऐकिला आहे. त्याचें उत्तर म्हणून वझेबुवांनीं दोन स्वकृत वंदीणी म्हटल्या, ते दोन्ही ज्याला आपण छोटे ख्याल म्हणतो तसे होते. उलट वझेबुवा एक चतुरंग गात असतांना त्यांतील पद्य (कविता) संपल्यावर जेव्हां एकेक पुढचा भाग आला, तेव्हां मान डोलावून ‘यांत चतुरंग आहे’ असें-हेच शब्द-सदाशिवशास्त्री मिडे म्हणाले तेंहि स्मरणांत आहे; ‘हा’ चतुरंग नव्हे तर ‘यांत’ चतुरंग. हे व असे अनुभव अगदींच दुर्लक्षण्यासारखे नव्हेत; सुमारे शंभरसवाशें वर्षांपूर्वीं जन्मलेल्या मराठी सुशिक्षित क्रियावंत जाणकारांच्या तोंडीं काय शब्दप्रयोगसंस्कार बसलेले होते तें त्यांमध्ये आढळतें.

म्हणून, प्रबंध म्हणजे ‘वंदीष,’ आणि तिचे अनेक वेगवेगळ्या नांवांचे वेगवेगळे प्रकार, असा लेखकाचा निश्चय आहे. प्रो. रानडे, श्री. वा. ह. देशपांडे वगैरे ‘प्रबंध वेगळा’ म्हणून मानितात तो केवळ चतुरंगप्रबंध नामक एक प्रकार, जें जें नियमबद्ध तें तें प्रबंध.

ध्रुपद हाहि एक प्रबंधच असें रत्नाकरकाळापासून आहे. त्यांत राजा मानसिंहानें नवें असें काय केले याचें उत्तर कोणी देत नाही. ‘मान’ हें नांव अंतर्भूत असलेलीं कांहीं ध्रुपदें प्रस्तुत लेखकाजवळ आहेत, त्यांमध्ये शृंगारिक ध्रुपदेंहि आहेत, त्यांत ‘सरलशृण्डा जघन, रुचिरनीतंबवसन’ असेहि शब्द आहेत ! ध्रुपद हें केवळ देवस्तुति-राजस्तुतिचें हें म्हणणें अनुभवास येत नाही; ध्रुपद हें केवळ भारदस्त सभ्य असेहि पटत नाही. हें मत केवळ मानसिंहाच्या नांवावरच्या रचनांवद्दलच असें नव्हे; तानसेनाच्या नांवावरच्या रचनांतहि असे प्रकार आहेत. ‘हरिदास,’ कुंभनदास,’ ‘श्रीवल्लभ’ आणि ‘बैजू’ हीं नांवें असलेलीं जीं ध्रुपदें लेखकाच्या संग्रहीं आहेत त्यांत मात्र शृंगार म्हणजे स्त्रीपुरुषशृंगार नाही.

ध्रुपदाच्या सुरुवातीस नोमतोम्, हा प्रकार आपटेबेंचूच्या, वझेबुवांच्या, मंझेबांच्या तोंडच्या वर्तावांत ऐकलेला नाही. या परंपरा अनुक्रमे वाघादीक्षित (हस्तूखां), दौलतरां अत्रौलीवाले आणि अलादियाखां (दौलतरांचेच पुतण्ये) यांच्या, रहीमउद्दीन-नसीरुद्दीनची परंपरा बैरामखां-झाकीरुद्दीन/अलाबंदे यांची, तिच्यांत मात्र नोम्तोम् भरपूर असे, आणि असें उमगलें कीं तें तालविहीन नाही, उलट तें प्रत्येक नोम्तोम् ही एकेक बंदीपत्र आहे, 'ही तुमची बीनाची तालीम, कंठगत केलेली' असा वाद प्रस्तुत लेखकांनं रहीमुद्दीनशीं घातला व शेंवटीं त्यानं तें मान्यहि केलें आहे. नोम्तोम् हें कंठावाटें बीनवादन, फैयाजखां ख्यालाआधींहि नोम्तोम् जें करीत तें आधीं त्यांच्या गायनांत नव्हतें असा उल्लेख शिरगांवकरकृत 'नादब्रह्म' या पुस्तकांत आहे. नोम्तोमूला आलापी म्हणतात, परंतु आलाप या शब्दाचा अर्थ दीर्घालंकार असाहि आहे. परंतु रागालसि, शुष्क, हें प्राचीन काळापासून आहे हेंहि खरें. उलट एकनाथपंडित, बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर, बंगालकडचे अनेक छोटेमोठे गायक, यांच्या ध्रुपदांत नोम्तोम् ऐकलें नाही व त्यांचा आलापशब्द दीर्घालंकार या अर्थाचा असे. नोम्तोम् हें 'अनेतहरि' चें अपभ्रष्ट रूप हें भातखंड्याचें विधान, अथवा 'नरहरनारायण' चें रूप हें मास्तर कृष्णाचें विधान, प्राचीन ग्रंथांनुसार अवास्तव ठरतें.

अस्ताई-अंतरा-संचारी-आभोग यांच्या नेमक्या व्याख्या कोणी देत नाही! परंतु अस्ताई (स्वायी) हा पद्यमय गीताचा पूर्वभाग (पहिला एक अथवा दोन चरण) आणि अंतरा (अंत ?) म्हणजे गीताचा उत्तरभाग (उर्वरित चरण) असें मानलें जातें. या मतानुसार संचारीमध्ये तानफिरत असते आणि आभोगांत तानफिरत आंवरतीं घेऊन पद्याशीं-शब्दांशीं-सांघोजोड करावयाची. कांहीं साहित्यिकांच्या मतें आद्यचरण ते उद्ग्राह-मेलापक, त्यानंतर पद्याचें ध्रुवपद म्हणजे 'आंकणकडवें (अक्कडकडवें), या दोहोंमध्ये जो भाग तो अंतरनिदर्शक म्हणून अंतरा, असें होय, आभोग हा शेंवट. पण संगीतलेखक हें मान्य करीत नाहीत. कसेंहि असे, हीं दोन्ही मते हीं कवितेच्या चरणानुसार ठरविलेलीं आहेत. तीं साक्षात् वाद्यवादनाला लागू पडणार नाहीत. संचारी व आभोग यांजवढल संगीतलेखकांचें मत हें कवितेला लक्षून नाही; तर गायनवादनक्रियेला अनुलक्षून आहे.

प्रस्तुत लेखक यावढल निर्णय तूर्त घेऊं शकत नाही, परंतु त्याचा स्वतःचा कल कांहीं अतिवृद्ध बुझुर्गाकडून ऐकलेल्या व्याख्यांकडे आहे. त्या व्याख्या व त्यांत दिसणारी विचारदृष्टि आतां जवळजवळ नष्टच झालेली दिसते, म्हणून त्या बुझुर्गाचें म्हणणें नांदून ठेवणें इष्ट वाटतें.

—अस्ताई, भोग, आभोग, संचारी व अंतरा असे पांच भाग. अस्ताईनें गायनवादन-क्रियेची सुरुवात होऊन त्या त्या बंदीषीचा पाया घातला जातो. त्यानंतर त्या क्रियेचा 'भोग' घेतला जातो, म्हणजे जें केवळ स्थूलरचनात्मक होतें त्यांत बारकावे भरले जातात. त्यानंतर आभोग म्हणजे आजूबाजूचा परिसर; रचनेचा वाढाव होतो. संचारीचा अर्थ स्पष्टच आहे. स्वरलयताल-क्रीडेचा संचार वाढत गेला कीं त्याला क्रमाक्रमानें आंवरत नेऊन पुन्हां अस्ताईवर यावयाचें हा जो शेंवटचा भाग अथवा दोहोंमधील अंतर भरून काढणारा भाग, तो अंतरा. अस्ताईची क्रिया फक्त बादीसंबादी स्वरांच्या क्षेत्रमर्यादेंत, भोगामध्ये त्या क्रियेचें अलंकरण, आभोगामध्ये हें

स्वरक्षेत्र खाली व वर असें दोन्ही बाजूंनी चारपांच-चारपांच स्वरांपर्यंत वाढवावयाचें, संचारी-मध्ये तें अधिक खालीवर जेवढें इष्ट तेवढें सालंकृत असें वाढवावयाचें, आणि अंतःस्थामध्ये उलट क्रिया करीत करीत पुन्हां केवळ वादीसंवादी स्वरांच्या क्षेत्रमर्यादेमध्ये येऊन ठेपावयाचें.

हे मत सामगायनांतील हिंकार-प्रस्ताव-उद्गीत-निघन या क्रमांशी जुळतें, त्यांतील स्वरमर्यादांचें वर्णन रत्नाकरामधील 'अंशस्वरात् पंचस्वरापरगति' वगैरेंशी जुळतें, आणि तें अस्सल परंपरामतांच्या प्रत्यक्ष क्रियेला लागू पडतें; म्हणून प्रस्तुत लेखक त्याला मान देतो.

परंतु प्रश्न असा की, वर उल्लेखिलें साहित्यिकांचें मत कवितारचनेसंबंधीचें म्हणून बाजूला ठेविलें, तर या सर्व वर्णनांत व मतांत असें खास वेगळें काय आहे की जें केवळ 'ध्रुपद' नामक गानप्रकारासच लागू व्हावें, ख्यालटप्पाहोरी इत्यादिकांस लागू होऊं नये ? आणि असें काय आहे की जें कंटाळवाणें झाले म्हणून ख्याल हा नवा प्रकार आला ?

'प्रकार' हा शब्द स्थूल खरा. इंग्रजीमध्ये 'फॉर्म' असा शब्द आहे, आणि हल्लीं इंग्रजी पुस्तकांवरून प्रेरणा घेऊन, पूर्वीची परंपरा (अज्ञानामुळे अथवा इतर कांहीं कारणांमुळे) न पाहतां, 'नवे' विचार जे लिहिले बोलले जातात त्यांच्यामध्ये फॉर्म = आकृतिबंध असा शब्द वापरला जातो; तेथें ध्रुपद वगैरे संगीतांतील वेगवेगळे 'आकृतिबंध' आहेत अशा तऱ्हेची भाषा केली जाते. (आकृतिबंध हा शब्द नवा, 'आराखडा' हा जुना अस्सल मराठी शब्द). हे स्थिरचित्रमय विचार आहेत, हल्लींचे साहित्यिक विचार आहेत. त्यांमध्ये गतिविचार नाही. पाश्चिमात्य संगीतात 'फॉर्म', देखचर (= पोत) वगैरे शब्द आहेत ते त्यांच्या पॉलिफोनी - हार्मनी-काउंटरपॉइंट इत्यादिकांच्या गरजांतून निर्माण झालेले, त्यांच्या लिपिकरणास अनुलक्षून, आणि जुनी ग्रीक परंपरा सुटल्यानंतर नव्या परंपरा आल्या त्या त्या वेळींच त्यांचा शास्त्रशुद्ध क्रियाबद्ध तर्कविचार न मांडला गेल्यामुळे, असे आहेत. शिवाय ते शब्द 'पारिभाषिक संज्ञा' रूप आहेत, याचा विसर पडूं नये ! 'प्रकार' हा जो स्थूलशब्द, त्याचें विवरण आपल्या गीति-रीति-वृत्ति-प्रवृत्ति या परिभाषाविचारानें होतें. या मुद्द्याचा विस्तार येथें करतां येत नाही, (मात्र परिशिष्टा-मध्ये पाश्चिमात्यांच्या 'रिदम' कल्पनेचा विचार करूं). असो. येथें सांगावयाचें तें येवढेंच की भारतीय संगीताचा विचार भारतीय परंपरा-परिभाषा यांनुसारच केला पाहिजे, ती परंपरा-परिभाषा माहीत नसली तर आधीं जाणून घेतली पाहिजे; आणि चूक अथवा अपूर्णता आढळेल तेथेंच फक्त इतरत्र पाहून तेथे परकीय विचार संस्कारित करून आपल्या पद्धतिशी जुळते करून भारतीय परिभाषेत भारतीय विचारांमध्ये आणले पाहिजेत. हा लेखकाचा कृतनिश्चय आहे आणि कोणत्याहि शब्दपांडित्ययुक्त शुष्कवादानें तो बदलणें शक्य नाही, कारण त्याच्यामागे अनुभव व अभ्यास आहे.

सारांश, ध्रुपद हा केवळ एक प्रबंधप्रकार, यापलीकडे निश्चित असें हातीं लागत नाही. तेव्हां शास्त्रपूत मार्ग एवढाच की, ठाऊक असलेल्या सर्व ध्रुपदांचें, त्यांच्या वेगवेगळ्या बाजांचें, निरीक्षणविक्षेपण करून काय मिळतें तें पहावयाचें. त्या परीक्षेत काय मिळालें याचा उल्लेख पृ. ३१८-३१९ वर केला. ध्रुपदाचे ठेके प्रामुख्याने कोणते, ध्रुपदगीतचरणांची जडणघडण कशी, ही विचारधारा तेथें उपकारक होते व दुसरी होत नाही, यावरून ध्रुपद या प्रबंधाबद्दल तर्क केला. व तो लेखकाचा तर्क आहे, ती साधार ग्रंथगत शास्त्रव्याख्या नाही, हेहि स्पष्ट लिहिलें.

ख्यालाबद्दलहि तसाच तर्क केला, ख्याल म्हणजे विचार, मत, कल्पना, हा मूळ फार्सी शब्द. (ग़ियाल). ख्याल या हिंदी शब्दामध्ये खेळ हा अर्थभाव आहे; नाख्यालाहि ख्याल म्हणतात. राजस्थानी लोकनाट्ये 'ख्याल' नावानेच प्रसिद्ध आहेत. ख्याल या गायनप्रकारामध्ये स्वरलयांची क्रीडा असते. हे सर्व खरे, परंतु यांतील कोणता अर्थविचार ध्रुपदासहि लागू होत नाही? उलट बुध्दुर्गाचे मत असे की, ख्याल हे मुंडें ध्रुपदच; ध्रुपद हे ख्यालासारखे नटवितां येतं आणि ख्याल हा ध्रुपदासारखा म्हणतां येतो; आपले एक गुरु वझीरखां यांचे उद्गार वझेबुवांनी छापले आहेत की 'ख्यालियांनीं तानवाजी करून' शुद्ध रागदारी भ्रष्ट केली, अलंकारांचा अतिरेक म्हणा की, अलंकारबाहुल्य म्हणा, हे ख्यालाचे मुख्य लक्षण असा यावरून कल होतो. 'ख्याल गाये कंपस्वर' हे नामदेवाचे (१२६०-१३५०) वचन प्रसिद्धच आहे; आणि नामदेव हे अमीर खुलौचे (१२५४-१३२५) समकालीन. ख्यालांत फक्त द्रुगारिक गीतेच हे मत तर साफ चुकीचेच आहे. अमीर खुलौ हा ख्यालचा जनक हे सिद्ध होतच नाही. मात्र एवढें खरें की ईरानी संगीतांत दीर्घ पुकार, मुरक्या-हरकती-केप, हे प्राचुर्याने आढळतं. तेव्हां ईरानी-आरबी गायकांना ख्याल हा प्रकार अधिक रुचिर वाटला असल्यास नवल नाही. इत्यादि विचारांवर भ्रमण करताना शेंवटी प्रत्यक्ष वर्तावाचे विच्छेदन हा एकच मार्ग उरतो, आणि तेथे तालठेका व छंद याच मुद्यांवर आपण येतो. फार्सी छंदविचाराचा कांहीं उल्लेख पुढें येणार आहेच, या सर्व आधारांवरून लेखकाने ख्यालाबद्दलचा स्वतःचा तर्क ठेक्यांच्या वर्णनामध्ये दिला.

टप्पाबद्दल (अ)मदन् उल् मौसीकीमध्ये स्पष्ट लिहिलें आहे की गुलाम नवीचा मुलगा शौरी याला असें वाटलें की टप्पा या प्रकाराला पंजाबी भाषा अधिक सोईची, म्हणून तो मुद्दाम ती भाषा शिकला आणि पंजाबी भाषेंत त्याने अनेक टप्पे रचले; त्याची ती एक नवीच टप्पाशैली झाली. - याचा मतलब स्पष्ट आहे. ख्यालटप्पा, टप्पाटुमरी, टप्पाहोरी असे जोडशब्द प्रचारांत आहेत परंतु ध्रुपदटप्पा असें कोणी म्हणत नाही, यांतहि ध्रुपद-ख्याल-टप्पा यांतील भेद स्पष्ट होण्यासारखा आधार दिसतो.

असाच विचार टुमरीबद्दल केला. येथें एका गैरसमजाचें निराकरण केलेंच पाहिजे. नाचण्यासाठीं टुमरी, व तालची साथ उभें राहून करावयाची तर पखवाज अयुक्त म्हणून कमरेला तबला बांधून टुमरीची साथ तबल्यानें करण्याची पद्धति आली, असें एक मत आहे. प्रस्तुत लेखक तें अगदीं अमान्य करतो. भजनांत पखवाज असतो व तो उभ्यानेच वाजवला जातो; पखवाज-डोलकी वगैरे गळ्यांत अडकावितां येतात व डोलकीची उभी साथच तमाशांत असते, इत्यादि गोष्टी नुस्त्या आठवल्या कीं पुरे. टुमरीच्या ठेक्यांत झुलता डौल हवा, तो कमरेला तबला बांधून उत्तम करितां येईल काय, याचा अनुभव कोणी घेतलेला दिसत नाही.

होरी-फाग-चैती-बैसाखी-कजरी-सावन-विरहन-दूल्हा वगैरे केवळ वर्णनात्मक सूचक नांवे आहेत. मराठींत संतकर्वांचेहि हुतुतू, फुगडी, चेंडू, विराणी, गौळण असे प्रकार आहेत पण ते वेगवेगळे गायनप्रकार नव्हेत. ख्यालीटप्पा, टप्पाटुमरी, टप्पाहोरी, ख्यालटुमरी, टुमरीहोरी, चंचलटुमरी, चंचलहोरी, ध्रुपदहोरी, वगैरे शब्द प्रस्तुत लेखकानें बुध्दुर्गाच्या तोंडून अनेकवार प्रत्यक्ष ऐकलेले आहेत. (हे मसालेमात-पुलाव-विर्यानी-चित्रान्न वगैरे 'परिभाषे' प्रमाणें

संदिग्ध व अव्याख्यात आहे). या सर्वांचा तर्कविचार असा केवळ लघुतालविचारानेच होतो व तसा करण्याचा कोही प्रयत्न लेखकांनी केला.

या 'प्रकार' वर्णनावद्दल अधिक विस्ताराला येथें सवड नाही, तो विस्तार इतर आगामी पुस्तकांमध्ये करावा लागेल.

आ) ठेके आणि छंद.

छंद हा विषय साहित्यिक, आणि साहित्य-वाङ्मय वगैरे विषयांच्या आजकालच्या बहुजन-प्रिय गुलगुलित शब्दचर्वणामध्ये प्रस्तुत लेखकाला अजीवात तथ्य दिसत नाही. या शब्दांच्या निश्चित कल्पनाव्याख्याहि समाधानकारक अशा आढळत नाहीत. म्हणून लेखकांनी स्वतःपुरती व्याख्या-कल्पना अशी केली आहे की जें वाणीच्या अवलंबाचें तें भाषित, तें वाङ्मय; जें कागद वगैरे पार्थिव साधनांच्या अवलंबाचें तें साधनयुक्त, साधनावलंबी म्हणजे साहित्य; जें क्रीडायुक्त, लाडकें गुलगुलित तें ललित, या सर्वांचा प्रयोजनहेतु म्हणजे स्वतःचे विचार, भावना इत्यादिकांचें संक्रमण इतरांकडे करावयाचें.

सामब्राह्मणकालीं तरी लेखन अस्तित्वांत होतें हें विधान पूर्वीं केलेच. त्याआधींहि लिपि ही अस्तित्वांत होती. परंतु साधनांची (साहित्याची) क्लिष्टता, असमाधानकारकता, दुर्मिळता म्हणून महागाई, अशा कांहीं कारणांमुळे मुखपाठ, भाषितावर भर, असा प्रथात असे तो अगदीं परवांपर्यंत. अवश्य तेवढेंच लेखन करावयाचें व तेंहि अत्यंत काळजीनें. यांतील क्रियाकौशल्याचें वर्णन दासबोधामध्ये उत्तम केलेलें आहे. ठशांची छपाई चीनमध्ये पुरातन असे खरी, परंतु लेखन सार्वत्रिक झालें तें कागद वगैरे सर्वंग झाल्यावर, आणि लेखनवाचनाचा प्रसार झाला तो शिळा वगैरेंवरील मुद्रणामुळे. नाना फडनवीसानें गीतेचे तांब्यावर ठसे बनवून घेतले, परंतु तरी छापलेली गीता लोकांकडे पोहोचली नाही. गूढनबुर्ग ('गटेनबर्ग') नें खिळ्यांच्या छपाईचा शोध लावला व कॅक्स्टूननें ती यंत्रणा स्वस्त सुकर केली तेव्हांपासून लेखनमुद्रणवाचन यांचा प्रभाव वाढला. तो इतका कीं आज 'श्रोते' कमी व 'वाचक' अधिक.

मनुष्याच्या हाताशीं वापरण्याला जीं उपलब्ध साधनें असतील आणि त्यांचा वापर तो जसा व जेथवर करीत असेल, तसा व तेथवर त्याच्या विचारांचा मार्ग आणि पद्धा जालूं शकतो, असें एक मतप्रमेय आहे. मुद्रणलेखनवाचन हें भाषितश्रवणाच्या भरोला आलें हें इष्टच झालें, कारण साधनें वाढलीं व विविध झालीं. परंतु सध्यां विपरीत घडतें आहे, भाषिताचें महत्त्व केवळ नाटक सिनेमा गाणेंबजावणें व पुढाऱ्यांचीं व्याख्यानें (म्हणजे पुनरुक्त कथनें) एवढ्यापुरतेंच उरलें आहे. 'वाङ्मय' असें जवळजवळ उरलेंच नाही, कानांनीं भाषित ऐकण्यावर भर नाही तर 'साहित्य'च उदंड वाढतें आहे. डोळ्यांवर भार पडलेला आहे. संगीताच्या रसग्रहणात्मक ललितलेखकांसच काय, गंभीर लेखकांसहि मूर्ति, चित्र, शिल्प, डोंगर, इंद्रधनुष्य वगैरे दृष्टिगम्य उपमाच सुचतात, केवळ श्रवणद्वारां घेतलेला अनुभव हेंच गायनवादनाच्या मुळाशीं आहे हें मान रहात नाही. आंघळा, पांगळा, थोडा असाहि गायक असूं शकेल, शिवाय तो मुका असूनहि उत्तम श्रोता असूं शकेल, आंघळा, पांगळा, मुका असा वादक असूं शकेल, याकडे संगीतविवेकहि ल.ता.वि. २८

ध्यान देत नाहीत, हे साहित्यांतहि आले आहे. पूर्वीचीं बखरींतील, कहाण्यांतील लयबद्ध वाक्ये आतां आढळत नाहीत. आढळ्या रेघा, टिप्पे, उद्गारचिह्ने, एकेका वाक्याचे-कधी एका शब्दाचेहि-परिच्छेद, इत्यादि छपाईतील तोड्यांचा वापर आशयव्यक्तिसाठीं केला जातो. नवी कविता म्हणून बरेच कांहीं जे आहे ते छपाईमुळे, कमी-अधिक लांबीच्या ओळी एकाखाली एक या पद्धतिने छापल्यामुळे, कवितारूपसें दिसतें एवढेच, हे 'गूट्न्बुर्ग' काव्य होय, गूट्न्बुर्गविना तें शक्यच झालें नसतें ! *

प्रचलित स्थितिचें हे भडक वर्णन येथें करण्याचें कारण आहे. तें असें कीं, छंद हा विषय जो भाषेचा, 'वाङ्मया' चा, तो आतां केवळ 'साहित्या' चा बनला आहे, लिपिवद्ध छंद कसा दिसतो तें आधीं व मुख्यतः पाहिलें जातें. आणि नंतर त्याच्या उच्चाराकडे पाहतात, त्या उच्चारविवेचनांत जागजागीं लिपिवद्धतेशीं तुलना केली जाते, आणि या अशा तुलनात्मक विचारांतून जे आढळतें त्याला छंदचिकित्सा म्हणतात. त्यांतहि कोणी कांहीं ध्वनिदृष्ट्या वेगळें दाखवून दिलें कीं त्याला 'संशोधन' मानलें जातें !

तरीहि विशेष कांहीं बिघडलें नसतें. परंतु हल्लीं छंदविवेचक जे आहेत त्यांची बहुतेक सारी भिन्न इंग्रजीवर दिसते. संस्कृतप्राकृत ग्रंथांचें अध्ययन त्यांनीं केलेलें असतें खरें, परंतु मूळभाषी विचारप्रमेये इंग्रजी पुस्तकांतच काय तीं मिळणार, संस्कृतांतील विचार आतां जीर्ण म्हणून त्याज्य, अशा तऱ्हेची त्यांची वृत्ति दिसते, या वृत्तिवर आणि तिच्या परिणामांवर पूर्वी टीका केलीच आहे म्हणून येथें विस्तार नको.

छंद हा विषय नुसता साहित्यिक नव्हे तर केवळ साहित्यिकांपुरताच असा झाला आहे, आणि त्यामुळे छंद आणि संगीत (गायन) हे विषय अलग मानिले जाऊ लागले आहेत. इतकें कीं एकादा छंदःशास्त्री साहित्यिक गायनवादनाचा जाणकार असला, अथवा एकाद्या गायन-वादकाची छंदःशास्त्रांत गति असली, तर त्याचें कौतुकाश्चर्य वर्णिलें जातें. " भरताचें लयताल-विधान कांहीं अंशीं छंदांतील प्रचलिताहून वेगळें आहे. " असेंहि मत मांडलेलें आहे.

छंदविषयांत लयशब्द येतोच व येणारच, तो साहित्यिकांनां अतिशय आवडलासा दिसतो. परंतु लय म्हणजेच पाश्चिमात्य रिद्म्, असें त्यांचें समीकरण असल्यामुळे, आणि पाश्चिमात्य रिद्म्चर्चा चांचपडत चाललेली असल्यामुळे आपले साहित्यिकहि चांचपडतच आहेत, त्यांतहि मढेकरांनीं लयशब्द हा संगीतांत वेगळा आणि इतरत्र वेगळा असा भेद करून एक नवें सौंदर्यशास्त्र रचण्याची दूम काढली. हा इंग्रजी उसनवारीचा प्रकार आतां फार वाढला आहे, कित्येक साहित्यिकांनां सर्वत्र लयच दिसतो, 'लयतत्त्व' असाहि शब्द पाडला गेला आहे ! आणि लयतत्त्व म्हणजे नेमकें काय, याचा त्यानंतर शोध सुरू झाला आहे !—याचें संमार्जन पुढें करूं.

छंदाबद्दल विचार असा प्रथम करणारे माधवराव पटवर्धन, केवळ लिपि व तिच्यांतील लघुगुरु म्हणजे न्हस्वदीर्घ अक्षरें यांजवर छंदविचार आधारितां येत नाही हा ज्ञानप्रकाश मराठी

* 'गूट्न्बुर्ग (गटेन्बर्ग) कवि' हा शब्द, नवपरिचित मित्र प्रो. म. वा. धोंड यांच्याशीं केलेल्या चर्चेमध्ये त्यांनीं सुचविला.

लोकांमध्ये त्यांना प्रथम दिसला तो ग. वि. देशपांडे (श्रीगंगाधरदास वडकशिवालेकर) यांच्या 'साहित्यकुसुमांजलि अथवा छन्दोलंकार' (१९१२) या पुस्तकांतील कांहीं मजकुरावरून. पद्याला लयवद्धतेची आवश्यकता आहे हे विधान पटवर्धनांस त्यामुळे सुचले ! अपार कष्ट करून त्यांनी आपला 'छन्दोरचना' (दुसरी आवृत्ति) हा महाग्रंथ १९३७ मध्ये केला; त्यासाठी पूर्वीचे जे मिळाले ते सर्व ग्रंथ तपासून अभ्यासून, वर्गीकरणाचा तारतम्यविवेक करून, नवी परिभाषा नवी वर्गीकरणे नवी नावे करून, त्यांनी ही छन्दोरचना केली.

परंतु 'लयवद्धता म्हणजे काय ?' हा प्रश्न त्यांनी डावललाच. शिक्षा-व्याकरण या विषयधाम्यांवर लक्ष पुरेसे न दिल्यामुळे, नाट्यशास्त्रांमसारखे ग्रंथ भर देऊन न चर्चित्यामुळे, पाश्चिमात्य शुष्कपांडित्याचे संस्कार न दुर्लक्षिल्यामुळे, अशा अनेक कारणांमुळे त्यांचा तर्कविचार हा अपूर्णच नव्हे तर संदिग्ध, एकांगी आणि कित्येक बाबतींत खेदकारक चुकांनी भरलेला असा झाला आहे. 'टाळी द्यावीशी वाटणे', 'गळ्यावर म्हणतांच गोड लागणे', अशा कांहीं अर्धवट कल्पनांवर त्यांची लयकल्पना आधारित आहे. 'मनोगत स्वरांदोलन', 'नियंत्रित भावनाप्रवाह', 'शेयता आणि अर्थस्वारस्य यांचे एकमेकांशी प्रमाण व्यस्तच', 'ग्रान्थिक ओंवीत वा चूर्णिकेंत छन्दपण नाही', 'शिथिल रचना', 'स्वाभाविकपणे म्हणणे' इत्यादि अनेक शब्दप्रयोग, विधानप्रयोग त्यांनी केले ते तर्कापुढे टिकणारे नव्हेत.

यतिचा 'जिह्वेश्विश्रामस्थान' एवढाच अर्थ त्यांनी घेतला, लयगतिमध्ये कमी-अधिक शीघ्रता होणे-समा, स्रोतोगता इ. यतिकल्पना-याकडे पाहिलेच नाही. आणि हे विरामस्थान, यतिस्थान, अथवा यति कोठे असते-असावे याबद्दल तर्कविचारहि केला नाही, जसा या पुस्तकांतील स्वरांगांच्या विवेचनांत (पृ. ९७-१०१, १५५-१६१) 'गट' कशाने होतात या संबंधाने केला तसा, 'खटका' आणि कांहीं काळ विराम हे शब्द त्यांनी संदिग्धतेनेच वापरले आहेत, खुलासा नाही.

'शिष्टसंमत आणि सर्वत्रप्रचलित असा स्पष्टोच्चार हवा' असे त्यांचे म्हणणे आहे. हे भाषाशास्त्राला कधीहि मान्य होणार नाही. या विधानांत आग्रह आहे, व भाषित, लोकभाषा हे अशा आग्रहाला भीक घालीत नाही. 'सर्वत्रप्रचलित' यांत अतिव्याप्ति आहे आणि शिष्टसंमति हीहि बदलती असते. खरे एवढेच की एका भाषेमध्ये कांहीं उच्चार 'प्रमाण' म्हणून एका काळांत मान्य झालेले असतात, आणि या 'प्रमाणभाषे'व्यतिरिक्त, लघूपाय वापरलेले असे नाना उच्चारभेदहि त्याच मूळ भाषेचे त्याच एका काळांत, देशपरत्वे-जातिसमाजपरत्वे रूढ असतात आणि या 'बोलीभाषा'चा तिरस्कार प्रमाणभाषेने केलेला नसतो. मात्र हे खरे की नाना बोलीभाषांमधीलहि विविध रूढ उच्चार हे त्या त्या समाजांत-त्या त्या देशांत आपल्यापरीने 'प्रमाणप्रायच' असतात; म्हणजे लघूपायांनाहि कांहीं वळण, कांहीं रीतिमर्यादा असतात.

'लेखनाप्रमाणे सरळ वाचीत गेले की ते शुद्ध' असे पटवर्धनांचे विधानहि अग्राह्यच आहे. उच्चारानुसारी अशी आदर्श लिपि साऱ्या जगांत एकहि नव्हती व नाही, आणि लिपिप्रमाणे उच्चार हीहि एक शशशृंगवत् कल्पना आहे. 'इंटरनॅशनल फोनेटिक् आल्फाबेट' (उच्चारानुसारी आन्तरराष्ट्रीय लिपि) या रोमन् लिपिवर आधारित लिपिचाहि या विधानाला अपवाद नाही !

लिपि हा केवळ एक संकेत होय. लिपिलय मर्यादा आहेत व असणारच; परंतु शब्दोच्चारभेद अक्षरशः अगणित आहेत. अगणित चिह्नांनी युक्त अशी लिपि हें मृगजळ आहे.

परिणामी, छंदविवेचनांत साहित्य व वाङ्मय यांची गळत झाली आहे, 'उच्चार पहावे' असें कितीही आवर्जून म्हटलें तरी लिपिचेंच अनुसंधान सर्वत्र आहे. उच्चारशास्त्र, नाना वर्णभेद, यांची चिकित्सा नाही. आणि, बोलीभाषा व त्यांमधील रूढ लघूपाय हे प्रमाणभाषेमध्ये नसले तरी त्यांच्याविरुद्ध प्रमाणभाषेचा उभा दावा नाही—उलट कालेकरून कांहीं लघूपाय** प्रमाणभाषेतहि दाखिल होऊ शकतात आणि प्रमाणोच्चार हेहि कदाचित् बोलीभाषेत मान्य, अधिक मान्य होतात; आणि कालपरतें लघूपायांतहि फेरबदल होऊ शकतो, या साध्या गोष्टीहि ध्यानांत घेतलेल्या नाहीत. "मुख्य गोष्ट ही कीं, महत्त्व लेखापेक्षां उच्चाराला आहे" अशी प्रतिज्ञा केलेली असूनहि उच्चारपद्धतिचें तपशीलवार अवलोकन केलेंच नाही.

शिक्षाग्रंथ वर्जित्यामुलें यांपैकी अनेक दोष उत्पन्न झाले आहेत. उदाहरणार्थ, भाषेंतील 'अक्षर' व लिपिमधील अक्षर असा भेद केला आहे; जसें पुस्तक या शब्दाची लिपिमधील अक्षरे पुस्तक, तर भाषेंतील 'अक्षरें' पुस्तक किंवा पुस्तक, असें सुचवले आहे. हे भारतीय परंपरेला डावलणारें आहे, आणि इंग्रजीतहि तसें नाही. अक्षर म्हणजे 'लेटर'; आणि ज्याला पठवर्धन भाषेंतील अक्षर म्हणतात तें 'सिलेबल'; भारतीय परंपरेत सिलेबलाचा विचार वर्णपद, पदच्छेद, शब्दावयव इत्यादि नांवांखाली आहेच.

तेव्हां हा साहित्यिक विचार, वाङ्मयाशीं मिश्रित असा, 'शब्दावयव'च प्रमाण घेतो; परंतु विवेचन जें झालें आहे तें सर्व लघुगुल्लेचा क्रम (लगक्रम) कसा कोणता यावरून, अर्थात् त्यांत जागजागी असंगतविसंगत विधानें आढळतात. उच्चारांतील विराम, घोषाघोष, आघात—अनाघात, 'स्फोट'—मंथरता—आगम, आपातनिपात, स्तंभन—हास—श्रय, इत्यादि लयतालकारकांकडे विशेष लक्षच दिलें नाही.

* न्हस्वदीर्घत्व, अनुस्वार—अनुनासिक्य, इत्यादींबद्दल कितीहि 'शुद्धलेखन' (!) नियम नवे केले तरी लिपिप्रमाणें उच्चार—उच्चारप्रमाणें लिपि बनणें नाही. म्हणून प्रस्तुत लेखक व्याकरणानुसारी लिपिलेखन करूं पाहतो. त्यांत कांहीं ठाम तर्कभूमिका आहे, केवळ बहुमतवादी लहर नाही, असें तो मानतो. व्याकरणांतहि पळवाटा असूं नयेत यासाठीं तो 'नामाचें सामान्यरूप' इत्यादि न्हस्वदीर्घभेदलोपक पोटनियम नाकारतो. हें कोणास हास्यास्पद वाटेल; त्यांतें फ्रेंच भाषेचें लिपिकरण आठवावें; आणि 'जें स्पष्ट कांटेकोर नाही तें फ्रेंचच नव्हे' अशा अर्थाची म्हणहि आठवावी.

** पठवर्धन लघूपाय शब्द कोठेहि वापरीत नाहीत, 'लघुप्रयत्नोच्चार' म्हणतात; ना. ग. जोशी 'लघुप्रयास' म्हणतात. हे दोन्ही शब्द चूक नव्हेत, परंतु प्रयत्न व प्रयास या शब्दांमध्ये जो कष्टभाव आहे त्याचा अंमल त्यांच्यावर असावासें दिसतें. उपाय म्हणजे इलाज, इष्ट तें साध्य करण्याची युक्ति. 'उपाया' नें सहजता दिसते, आणि भाषेंतील लघूपाय हे त्याच्या देशजातींमध्ये आपोआपच 'होऊन' रुळलेले असतात; प्रयत्नानें—प्रयासानें 'केलेले' नसतात.

चरण हा रुहीत करून त्याचे खंड कसे पडतात, यति कोठे बदलतो म्हणजेच यतिस्थान कोठे येते, हे पाहिले आहे; परंतु खंड हा मान्य शब्द न वापरतां खंडालाच 'गण' म्हटले आहे ! ही नवीच अनावश्यक संज्ञा केली. पुन्हां तिस-चतस्र आदि स्पष्टबोधक शब्द टाकून पञ्च = ८, अक्षि = ७, भुंग = ६, हर = ५ अशी भाषा केली आहे ! (अमुकमात्रिक ऐवजीं अमुकमात्रक असें नामरूप व्रनवलें आहे). यांत काव्यकल्पकता, लालित्य असो, परंतु हे अनाटार्थी व शास्त्रांत अनिष्ट होय. ख = ०, कु = १, नेत्र = २ वगैरे शब्द संस्कृत गणितग्रंथांतहि आहेत हे खरें, परंतु ते छंदवृत्ते साधण्यासाठीं फक्त उपयुक्त होतात, आणि त्यांचा उलगडा आधीं करून ध्यावा लागतो. कारण एका अंकाला अनेक पर्यायशब्द आहेत. इतकें करूनहि म्हटलें आहे कीं (खंड म्हणजे) ' गण म्हणजे चरणाचा स्वाभाविकपणें पडणारा भाग होय. ' अशी भाषा शास्त्रांत खपणार नाही ! ' स्वाभाविक, ' ' स्वाभाविक म्हणणी ' वगैरे शब्दप्रयोग मराठी छंदविवेचकांचे आवडते दिसतात. स्वाभाविकपणा जो मानला त्याचीं लक्षणे काय हे कोणीच सांगत नाही.

अक्षरांतील लघुचें लघुत्व व गुरुचें गुरुत्व सतत कायम रहात नाही आणि त्यांचें एकास दोन हे प्रमाणहि अखंड टिकत नाही याचा उल्लेख केला आहे, परंतु तोच भागा पुढें चालवून द्रुत-अणु (विराम) वगैरे शब्द आणि प्लुत हा शब्द वापरून मोजणी केलेली नाही. उलट लघुगुरूचीच ' ओढाताण ' - ' आकुंचन प्रसरण ' (!) - कशी तें जागजागीं उल्लेखिलें आहे, आणि ' प्लुति ' (म्हणजे उडी !), ' घसरडा उच्चार ', ' कूस ' अशा शब्दांनीं विचार सजवले आहेत. अतीत-अनागत हे शब्द कोठेंच आढळत नाहीत, तर ' आद्यतालपूर्वक गण ' वगैरे नवीन भाषा केली आहे, आणि त्यांत ' अमुक ठिकाणीं टाळी पडते ' असा विचार मांडला आहे. सर्व काम टाळीवर चाललें आहे !

अंग, स्वरांग, हे शब्दच या छंदविवेचकांनां माहीत नाहीत, आणि तेथेंच सर्व अनर्थांचें मूळ आहे !! मात्रा नीट मोजतांच आलेल्या नाहीत. आणि म्हणून कीं काय, अनेक कवींची रचना ' शिथिल ' आहे असे निष्कर्ष निघाले आहेत. वास्तविक पहातां एकनाथ-तुकाराम-नामदेव-रघुनाथपंडित यांचा स्वतःचा ' वर्ताव ' कसा असेल याचा तर्क बांधीत बांधीत शिथिल-तेचा अंदाज करावयास हवा. खरें पाहतां रचना शिथिल (वेलय) केव्हां होईल, तर जेव्हां त्या त्या देशकाळच्या प्रचलित लघूप्रयांच्या मर्यादा स्पष्टपणें उल्लेखिलेल्या दिसतील तेव्हां.

या ' छंदोरचनेने ' परंपरेवर एक फार मोठा आघात केला. अक्षरछंदांत प्रत्येक अक्षर गुरु उच्चारावयाचें असा नियम तयार केला ! आणि त्यांतून एक विचित्रच उच्चारांची द्रूम निघाली. नावीन्याभिलाषी, ' सौंदर्यपूजक ' साहित्यिकांनीं ती लगेच उचलली. याचें उदाहरण म्हणून ' एकत्र गुंफून जीवितधागे प्रीतीचें नर्तन नाचलों मागें ' हें पुरेलः त्याची तक्कडी आहे.

॥ ए । ऽ । क । ऽ । त्र । ऽ । गुं । ऽ । फू । ऽ । न । ऽ । जी । ऽ । वी । ऽ । त । ऽ । धा । ऽ । गे । ऽ ॥

॥ प्री । ऽ । ती । ऽ । च । ऽ । न । ऽ । र । त । ऽ । न । ऽ । ना । ऽ । च । ऽ । लो । ऽ । मा । ऽ । गे । ऽ ॥

ल.ता.वि. २८ अ

हैं असो; परंतु या अशा प्रकाराला 'छंदस' रचना असें पटवर्धनांनीं नांव दिलें, कारण काय तर म्हणे वैदिक 'छंद' हे अशा प्रकारेंच ओढूनताणूनच म्हणत असत ! छंद शब्दाचें, वैदिक पठणाचें, शिक्षाप्रकरणाचें, वस्त्रहरणच पटवर्धनांनीं केलें असें संतापानें बैतागानें म्हणावें लागतें.

खुपेरकर, खासगीवाले, सहस्रबुद्धे, बनहट्टी, काका कालेलकर वगैरेंनीं या सर्वांवर टीका केली, परंतु मुळावा कोणीच हात घातला नाही. शिवाय हे टीकाकार मराठी साहित्यिकांमध्ये उच्च नव्हेत म्हणून त्यांच्या टीकेकडे बहुधा उपेक्षेनेंच पाहिलें गेलें, आणि आजकाल साहित्यिक-राज-कारणी हेच लोकधुरीण बनले आहेत, म्हणून 'छंदोरचना' हा महान् ग्रंथ ठरला, पटवर्धन हे शास्त्रज्ञ ठरले. त्यांनीं केलेलें संकलन, वर्गीकरण, वृत्तजातींचें नामकरण व स्थूल लक्षणगणन, अनेक नव्या वृत्तरचना, हें कार्य अफाट खरें, कल्पकता, प्रतिभेचे अल्पजीवी उन्मेष, अपार कष्टाळूपणा, हे गुण त्यांचे अतिशय मोठे, परंतु तर्कविचार, शास्त्रविचार हें त्यांचें कामच नव्हे, (त्यांचा व प्रस्तुत लेखकाचा अतिनिकट संबंध होता, त्यांच्याबद्दल ही टीका करण्यांत मोठें सुख आहे असें नव्हे, परंतु त्यांच्या 'याद्यां'चा विचार येथें वर्ज्य आहे म्हणून केवळ टीकाच लिहिणें प्राप्त आहे.)

पटवर्धनांच्या विचारांतील कांहीं उणीवा श्री. ना. ग. जोशी यांना खटकल्या व त्यांनीं तीन मोठीं पुस्तकें लिहून पटवर्धनांनाहि मागें टाकलें. आजतर परिस्थिति अशी आहे कीं हीं तीन पुस्तकें वाचलीं म्हणजे मराठी छंदवर्णन-वाचन संपलें. मराठी छंदांत कालपरत्वे कशी भर पडत गेली, त्यांत अदलबदल कसे होत गेले, यांचा विचारहि जोशी यांनीं केला, आणि गुजराती-हिंदी-बंगाली व कांहीं प्रमाणांत कन्नड-तेलुगु-तमिळ या भाषांतील कांहीं छंदविचार हें दाखविलें, ही मोठीच भर जोशांनीं घातली. उच्चारशास्त्रांत अधिक डोकावले पाहिजे आणि व्याख्याकल्पना अधिक प्रत्ययकारी व तर्कयुक्त केल्या पाहिजेत हेंहि सांगितलें, हें काम मोठें झालें.

परंतु पटवर्धनांच्या ज्या उणीवांची भरपाई जोशी करूं शकले त्या बहुधा गौणच होत्या. मुख्य त्या उणीवा त्यांनीं स्वीकृत केल्या इतकेंच नव्हे तर त्यांत भरहि टाकली. आणि सर्वांत वाईट हे कीं पटवर्धनांनीं पाश्चिमात्य शब्दभारुड मनांतच राखले तें जोशांनीं विस्तृतसें मांडलें, आणि मंदेंकरप्रणीत लयकल्पनेची विकृति मराठी छंदःशास्त्रांत दाखलच करून टाकली. हल्लीं 'लयतत्त्व' वगैरे शब्द व त्या शब्दांवर आधारलेल्या दरिद्री शब्दपांडित्याचा सुळसुळाट झालेला आहे, पण तो विचार येथें नको.

जोशी वैदिक सामगायनाकडे वळत नाहींत, परंतु वैदिक छंदांबद्दल त्यांनीं आर्नोल्डचे विचार घेतले आहेत, तथापि अक्षरछंद हेहि अखेरीला मात्राछंदच ठरतात ही गोष्ट आर्नोल्डला माहीत नाहीं म्हणून जोशी यांच्याहि ध्यानांत आलेली नाहीं. वेदपठण जोशी यांनीं ऐकलें असणार, परंतु त्या श्रवणानुभवाचें वर्णन जोशी करीत नाहींत.

छंदांमध्ये एकाहून अधिक खंड होतात हें जोशी यांस माहीत आहे, परंतु वैदिक छंदांतहि तसें होतें हा 'आर्नोल्डचा शोध' हेंच त्यांनां जाणवतें ! आणि आर्नोल्डनें बनविलेल्या

इंग्रजी शब्दांनां ते मराठींत आणतात—द्विखंड म्हणजे 'ट्रिभंगी' (ट्रिअंगेल्) व त्रिखंड म्हणजे 'त्रिभंगी' (ट्रिमेटर्) !

परिभाषेतील सदोषता हे जोशी यांच्या लिखाणाचें वैशिष्ट्य आहे. 'गण', आद्यताल-पूर्वक गण, कूस, 'छांदस रचना', अग्नि-पद्म-भृंग-हर, 'स्वाभाविक' म्हणणी, लयाचे पुंछिंगी-स्त्रीछिंगी असे दोन भेद व त्यानुसार दोन वेगळे अर्थहि, 'स्वरमान', 'लयांदोलन', पसरट उच्चार, निसरडा उच्चार, इत्यादि शब्द पहावे. तरी विशेष उल्लेखनीय म्हणजे कालभार, गद्यभार, स्वरभार हे शब्द ! त्यांचे अर्थ अनुक्रमे कालभार=काण्टिटी, उच्चाराचा काल; गद्यभार=लयबद्ध गद्यांतील स्वराघात; स्वरभार=आघात, तीव्रोच्चारतत्त्व; असे दिले आहेत, आणि भार=काण्टिटी म्हटलें आहे ! ही इंग्रजीतील 'सिलेबिक् काण्टिटी !' म्हणजे काय याचा नेमका खुलासा मूळच्या इंग्रजीतहि नाही !

ध्वनिशास्त्र, उच्चारशास्त्र यांकडे जोशी यांनी लक्ष पुरविलें आहे खरें, परंतु त्याबरोल भारुडें वाचण्यांत अधिक लक्ष पुरविलेलें दिसतें. त्यामुळे मूळ पाया पक्का नाही. तें असो, परंतु तें इंग्रजी विचारधन मराठीला लागू करून दाखविलेंच नाही ! इंग्रजी उच्चार आघातप्रधान व फ्रेंच उच्चार स्वरप्रधान, हें आवर्जून सांगण्यांत मराठी लोकांनां काय मिळणार ? अक्षर व शब्दावयव (लेटर् व सिलेबल्) यांत गुंतून पडलेल्या रोमन् लिपिवर भिस्त ठेवणाऱ्या पाश्चिमात्यांपैकीं जे भाषाशास्त्रज्ञ झाले, त्यांमध्ये काहींनां आढळलें कीं भाषिताचा मूळघटकावयवच आधीं शोधला पाहिजे; त्याला 'फोनीम्' असें नांव दिलें. या फोनीम्चा उल्लेख प्रथम ना. गो. कालेलकरांनीं मराठींत आणला; ते उच्चारशास्त्रज्ञ होत. परंतु जोशांनीं तो शब्द व ती कल्पना जणू नवी म्हणून मराठींत, छंदःशास्त्रांत दाखिल केली ! पण फोनीम् म्हणजेच मातृका ! फोनीम् म्हणजेच वर्ण ! नवा पाश्चिमात्य शास्त्रविचार तो वर्णांचा सखोल विचार होय. वर्ण एकच असल्या तरी त्याची संदर्भांनीं वेगवेगळीं रूपे कशीं होतात, वर्णदर्शक लिपिचिह्न लिहिलें गेलें तरी तें गौण किंवा असत्प्राय केव्हां होतें, एकाच उच्चारवर्णाचीं नानाचिह्ने कोणतीं, इत्यादि विचार पाश्चिमात्यांनीं केले आहे. काहीं उपयुक्त काम करावयाचें तर हें कीं, हा विचार पचवून टाकून त्यानुसार प्रयोग करून मराठीतील वर्णविचार (किंवा भारतीय वर्णविचार) वाढवावयाचा, त्याची अपूर्णता कमी करावयाची. पण अशी कामे कोण करणार ? पुढें, नाना भाषांतील वर्णोच्चार, त्यांचे लघुप्राय हे समान कसे व वेगळे कसे हाहि एक मोठा विचार आहे. तेथें आलोफोन्, होमोफोन्, वगैरे कल्पना येतात. या कशाचाच उल्लेख जोशी करीत नाहीत. पाश्चिमात्यांजवळ 'रिद्म्' हा शब्द फक्त होता, रिद्ममूर्चा टाळी-समान आघातवर्णावर आधारलेली; हे आघात म्हणजे 'स्ट्रेस्'. परंतु फ्रेंच, इटालियन, रशियन वगैरे भाषांत आघाताची जागा बहुधा स्वरोच्चता-नीचता घेते, आणि वर्णांची परस्परदीर्घताहि पहावी लागते. म्हणून फ्रेंच, इटालियन वगैरे लोकांचा रिद्मविचार इंग्रज-जर्मन वगैरेंहून जरा वेगळा भासे. त्यांचा समन्वय करतांनां दिसलें कीं स्ट्रेसशिवाय 'अॅक्सेंट' हि पहावा लागतो, व अॅक्सेंट हा स्ट्रेस्-अॅक्सेंट व पिच्-अॅक्सेंट असा द्विविध असतो. हें सर्व भारुड जोशांनीं मराठींत

आणले, पण गरज काय होती ? आपल्या शिक्षाविचारांत, लयविचारांत हे पूर्वापासूनच आहे ! (येथे जोशाचे 'स्वरभार,' अक्षरभार, कालभार वगैरे शब्द येतात).

आपली परंपरा न शिकणे, छंदःशाल, शिक्षा, संगीत हे एकाच भाषाविषयाचे विविध रूपभाग आहेत याची जाणीव नसणे, 'टाळी' वर सर्व लक्ष असणे, ताल व ठेका यांतील फरकाकडे दुर्लक्ष करणे, पाश्चिमात्य-म्हणजे इंग्रजीच- 'बुके' व त्यांतील शब्द हेच महत्त्वाचे अशी भक्तिभावना, पूर्वी कांहींच नव्हते व आपण आतां नवे कांहीं सांगत आहोत असा अभिनिवेश, इत्यादि आधुनिक भारतीयांचे, साहित्यिकांचे सर्व दोष येथे आले.

म्हणून ही टीका कठोरदार्ढ्य करावीच लागली.

मडकभेदक टीका केल्याशिवाय आपल्यातील दोषांकडे लक्ष जात नाही, विचारांत उणीवा आणि शब्दांत गुलामगिरी किती आली आहे हे जाणवत नाही, परिभाषा व तर्कपद्धति ही किती सदोष आहेत हे कळत नाही; म्हणून ही टीका अनाग्रथी व या पुस्तकांत अनावश्यक अशी नव्हे असे प्रस्तुत लेखकाने ठरविले. शिवाय, अशा भागांकडे लोकांचे लक्ष अधिक व सत्वर जात म्हणतात; तेव्हा या अशा भागांमुळे तरी 'लयतालविचार' या विषयाकडे कोणी पाहील-एरवी तो विषय आजवर राहिला तसा पुढेहि असृष्टच राहील, असे वाटते. आणि टीका न खपल्यामुळे जी प्रतिक्रिया व्हावी तिच्यातून तरी तर्कविचार सुसळला जाऊन, लेखकाचे म्हणणे जरी टाकाऊ ठरले तरी, दुसरा कांहीं परंपराधारित, क्रियानुगामी, सुस्पष्ट विचारपर्याय स्पष्ट भाषेत तर्कशुद्ध असा पुढे येईल हीहि आशा आहे.

वस्तुतः पटवर्धन-जोशी यांना आणि इतर छंदविवेचकांना छंद कळलाच नाही असे मुळीच नव्हे; सारे कांहीं त्यांना मनोमन उमगलेलेच आहे. परंतु त्याचा विचार त्यांना तर्कबद्ध करतां आलेला नाही.

प्रस्तुत संदर्भात त्यांच्या उल्लेखनीय उणीवा म्हणजे; साध्या संभाषणापासून रागदारी गीतगानापर्यंत एक अखंड श्रेणी आहे हे स्पष्ट ध्यानांत न ठेवणे, व म्हणून गद्य व पद्य हे भाग विलग समजणे. दुसरे, संगीत व छंद हे विषयच वेगळे मानणे. उदाहरणार्थ, गायक कोणतेहि न्द्वस्वदीर्घत्व कसेहि व कितीहि पालटू शकतो असे त्यांचे मत आहे, परंतु अशी 'ओढाताण' करण्याला मर्यादा आहेत व त्या उल्लेखिल्या कीं गायन बेलय झाले म्हणतात, हे ते विसरतात. तिसरे, छंद व ताल हेहि एकाच विषयाचे दोन पार्श्व आहेत हे नीट न समजणे. चौथे, ताल व ठेका यांमध्ये गळत, आणि पांचवे, ताल हा केवळ टाळीने मापणे ठरवणे.

पटवर्धन-जोशी यांचे म्हणणे खरोखर असे कीं, चरण हे एक आवर्तनीय रूप मानावे; कधीं दोन चरणांमध्ये विराम येईल तर कधीं तसें न होतां उलट अवसानच दिसणार नाही; कधीं दोन दिखाळ (लिपिकृत) चरण मिळून एकच आवर्तनीय रूप असेल तर कधीं एका दिखाळ चरणामध्ये दोन अथवा अधिक आवर्तनीय रूपे वस्तुतः असतील. एका आवर्तनीय रूपांत-म्हणजेच 'ताला'त !-खंड भासमान होतात, ते कोणते कोठे किती हे पाहिले पाहिजे, आणि त्या प्रत्येक खंडांतील अंगे तपासलीं पाहिजेत.

हे सर्व ग्राह्य आहे इतकेंच नव्हे तर आपल्या परंपरेमध्ये प्रथमपासून मान्यच आहे, आपल्या तालशास्त्रांत हेच आहे !

परंतु अशा स्वरूपांत अशा परिभाषेत तें आपल्या छंदविवेचकांना दिसतच नाही त्याला काय करणार ?

—विघातक टीका झाली, परंतु विधायक विचार कोठे आहे ? या प्रश्नाचे उत्तर म्हणजेच हे पुस्तक, आतांपर्यंतचे भाग जर पुन्हां वाचले तर विधायक छंदविचाराची मूलप्रमेये त्यांत सर्वत्र दिसतील, ज्यांना तेवढा उरक नसेल त्यांनी निदान 'विष्कंभक' व 'परंपरा' (विशेषतः त्यांतील नाट्यशास्त्रांमधी व अभिनवभारतीची चर्चा) एवढे तरी पहावे.

तेव्हां आतां पटेल कीं नाना ठेके हे मुळांत नानाछंदप्रकार आहेत, व नाना ताल हे नाना निबद्धछंदप्रकार आहेत, हे प्रस्तुत लेखकाचे विधान कांहीं निश्चित भूमिकेवर आधारलेले आहे. आणि त्यांत टप्पा-टुमरी-ध्रुपद वगैरेबद्दल जो अंदाज केला तो केवळ एक लहरी कल्पना म्हणून नव्हे. ख्यालाबद्दल कांहीं मतभेद, कांहीं शंका येतील, त्या पाहू.

'ख्याल' विचार जो ऐकण्या-वाचण्यांत येई व येतो तो अनेक तऱ्हांनी एकच गळत केलेला असा, त्या गळतीचे भाग असे दिसतात. एक, ऐतिहासिक. दुसरा, ख्याल या शब्दाच्या अर्थावरून. तिसरा, ख्याल कसा गाइला जातो यावरून.

ऐतिहासिक विचारांत निश्चित पुराव्याने सिद्ध होईल असे कांहीं आढळत नाही, हे वर लिहिलेंच.

ख्याल म्हणजे विचार, मत, हा एक अर्थ. त्याचा मागोबा घेतलेला फारसा आढळत नाही, परंतु अमीर खुस्रौने अथवा 'मुसुलमानांनी' भारतीय संगीतांत ईरानी संगीताचे मिश्रण करण्याबाबत कांहीं विचार केला व त्यांतून ख्याल निघाला, असा साधारण मतप्रवाह आहेसे वाटते. अमीर खुस्रौबद्दल नकी कांहीं ठरत नाही, व 'मुसुलमान' हा धर्मपंथीय विषय येथे गैरलागू, हे सांगितलेंच. भारतीय संगीतांत ईरानी मिश्रण याचा नेमका अर्थ कोणी सांगत नाही. साधारण जे सांगतात त्याचा मतलब, स्वरसत्के-स्वरस्थाने यांत कांहीं फरक इतकाच आहे. (याचा परामर्श 'स्वररागविचारां'त व्याख्याचाच आहे). परंतु हे जरी मानलें तरी त्यांतून 'ख्याल'च निघाला, इतर कांहीं नाही, हे कसे, याचा विचार कोणी करीत नाही ! स्वरव्यवस्था बदलली म्हणजे नवा गायनप्रकार आला असे कसे ? सतारसारंगी जाऊन हार्मोनियम-फिडल आले, याचा गायनप्रकारावर परिणाम होऊन 'नवे गाणे' आले असे कोठे झाले ?- तेव्हां विचार, मत हा अर्थ जरी मानला तरी त्यांतून काढलेले वरील अंदाज प्रस्तुत लेखकाला पटत नाहीत.

ख्याल म्हणजे खेळ हा दुसरा अर्थ. त्यांतून निघणारा अंदाज 'ख्याल कसा गाइला जातो' या विचारसूचाकडेच येतो.

ख्यालांत शब्दांचे महत्त्व नाही, तालाच्या खटपटीलटपटीला वांव नाही, स्वरकीडायुक्त अलंकरणयुक्त वर्ताव हे त्यांत मुख्य, आणि त्यांत (रागमर्यादा पाळून) भरपूर स्वरलययुक्त

विस्तार, असें ख्यालाचें प्रचलित स्वरूप मानतात. आणि अशा अर्थानें ख्याल म्हणजे स्वरलयाचा 'खेळ' ठरतो. हें ठीक दिसतें. परंतु हें मत मांडणारे लोकच अनेक ख्यालियांच्या 'लयकारीचें' म्हणजेच तालाच्या खटपटीचें कौतुक करतात, तेव्हां तो मतभाग छेदिला जातो. विस्तार आणि अलंकरणयुक्त वर्ताव हें सर्वच गायनप्रकारांत आहे, ध्रुपदटण्यांत तर फारच, हेहि कोणास अमान्य नाही; म्हणून विस्ताराचा मुद्दाहि टिकत नाही. तालक्रीडा नाही पण लयक्रीडा आहे याचा अर्थ कोणी सांगतच नाही, कारण लय हा तालाहून वेगळा असें जरी प्रचलित मत आहे तरी तो वेगळेपणा काय धर्मजातिलक्षणांचा हे कोणी स्पष्ट करीत नाही. शब्दांच्या महत्त्वाबद्दल म्हणावें तर बहुतेक 'ठेवणीतले' ख्याल हे चांगले अर्थपूर्णच आहेत. याचा विचार पूर्वी केलाच, (पृ. ४८-५०, टीपा ३ '२४ व ३ '२५ पहाव्या).

तेव्हां उरला मुद्दा ताललयांचा. म्हणजे आपण छंद व ठेके यांजकडेच येतो ! लयांग-चिकित्सेकडेच येतो.

ख्यालगीतांत व्यंजनप्राचुर्य कमी, आणि स्वराक्षरें अशीं कीं त्यांचें न्द्वस्वदीर्घत्व कमी-अधिक पालटण्याला भाषादृष्टिनें वाव पुष्कळ; हें अनेक परंपरागत ख्यालगीतांच्या तपासणीवरून सांपडतें. (उलट ध्रुपदांत व्यंजनप्राचुर्य तुलनेनें अधिक, म्हणून बोलवाट अधिकतर व्यंजनाधारें. घोषाघातांच्या द्वारे, होते, आणि दीर्घ ताना विसंगत होतात. ध्रुपद अथवा ख्याल गीतें हीं आनंदोत्सववर्णनात्मक असलीं कीं होरी होते, असेच इतर नाम-प्रकार; आणि झुलत्या चंचल डौलाने तुमकल्यास तुमरी होते. अर्थात् ध्रुपदगीताची तुमरी होणें सहसा संभवनीय नाही), अर्थात् हेहि झुळतें कीं, छोटें आवर्तन हें ख्याल या प्रकाराला उपकारक नाही. म्हणून ४, ६, ८ मात्रांचे ताल ख्यालाचे नव्हेत, (७ मात्रांचे रूपकादि ताल हेहि १४ मात्रांच्या धमार वगैरेचीं सुलभ त्रुटित रूपें होत, असें काहीं जुने जाणकार मानीत). १०, १२, १४, १६ मात्रांचेच ताल ख्यालांत येतात हें या तर्काशीं सुसंगत आहे, आणि त्यांतहि झुलत्या, हुंकारयुक्त डौलाचे 'झनानी' ठेके हेच खासकरून ख्यालठेके या परंपरागत समजुतीशीं बर सांगितलेला स्वरांग-भेदाचा मुद्दा झुळतो.

परंतु यांत असें काय आलें कीं जें भारतीय परंपरेंत आधीं आढळत नाही ? असें काय कीं जें परभाषांच्या संसर्गानें आलें असावें असा तर्क केला जातो ? केवळ ठेक्यांचाच विचार गीतसंदर्भानें करून जो तर्क लेखकानें मांडला, त्यांत ख्याल हा प्रकारहि प्राचीन नव्हे असें म्हणण्याजोगें काय आहे ? आणि तबला हें वाद्य हुंकारयुक्त डौलांनां अधिक सुकर, म्हणून ख्यालाच्या जोडीला तबला आला हा जो तर्क मांडला, त्यांत तबला हा हल्लींचा, 'मुसुलमानी' असें कोठें ठरतें ? ख्याल, तबला हीं नांवें आणि कदाचित् काहीं ठेके, काहीं बोल, काहीं अलंकार हें परसंसर्गानें आलीं असतील येवढेंच उरतें.

असा येथपर्यंत विचार आला. परंतु ख्याल नवा, 'मुसुलमानी' संसर्ग, वगैरेवरील दंतकथा इतक्या जुन्या प्रसृत कशा, ही रखरख मनांत उरतेच.

आणि तिचें शमन करण्यासाठीं आपणांस ईरानी-आरबी लयांगें पहावीं लागतात.

लागणारच, त्याचावत प्रस्तुत लेखकाचें मत आणि त्यावरून काढलेले अंदाज पुढें वेगळ्या मथळ्यानें सांगितलेले उत्तम.

इ) आरबी-ईरानी संसर्गाचावत तर्कविचार

प्राचीन ईरानी भाषा जी अवेस्तन्, ती वैदिक संस्कृतशीं अतिशय जुळती होती इतकेंच नव्हे तर या दोन्ही भाषांसमान भाषा-कदाचित् आधींच्या भाषा —, ज्याला आज आपण ईराक् म्हणतां त्या प्रदेशांत होत्या, व त्यांच्यासमान भाषा मिष्ट (ईजिप्त), सीरिया-लेवान् वगैरे प्रदेशांत असू शकतील, अवेस्तन् प्रगत होऊन झेन्द् व नंतर पॅह्लवी भाषा आली, परंतु पुढें इस्लामी आक्रमणामुळे, धर्मान्तरामुळे, धर्मग्रंथ मूळच्या आरबी भाषेंतूनच म्हणणें आवश्यक असल्यामुळे, पॅह्लवीचें स्वरूप अगदीं बदलून गेलें, आरबी शब्दच नवे आले असें नव्हे तर आरबी व्याकरणाचाहिं कांहीं भाग, आरबी उच्चारणांचे कांही प्रकार, हेहि नव्या ईरानी-फार्सी भाषेंत आले. त्यांतच कांहीं तुर्की प्रकार मिश्रित झाले. ही जुनी फार्सी भाषा बदलत गेली व पुढें हिंदुस्तानांत आली, येथीलच 'हिंदी' वगैरे प्राकृतभाषांशीं संकर होऊन मूळची उर्दूभाषा-अॅह्ले जबां-तयार झाली आणि दक्षिणेंत तिनेंच दक्खनी हें रूप घेतलें. अमीर खुस्रौ जिला 'हिंदवी' म्हणतो ती ही मूळची उर्दू भाषा. अॅह्ले जबां मध्ये फार्सी उच्चारपद्धति, व्याकरणभाग वगैरे अधिक कटाक्षानें पाळले जात. *

ईरानमधील फार्सी भाषाहि बदलत राहिली, आणि आजची फार्सी ही जुन्या फार्सीहून फार वेगळी भासते. परिणामी, हिंदुस्तानांतच राहून उर्दूमध्ये प्रावीण्य जरी मिळविलें तरी फार्सी भाषाभाषितें हीं वेगळीं शिकावीं लागतात. उर्दूमध्ये असे कांहीं फार्सी शब्द राहिले आहेत कीं जे आज ईरानमध्ये वापरांत नाहींत. मुळांत फार्स् हा एक प्रांत आहे, आणि फार्सीमध्येहि 'देशीभाषा' आहेत, जसें शीराझची, इस्फहान्ची, वगैरे. पण तें गौण. त्याचप्रमाणें हिंदुस्तानांत प्रांतपरत्वे (देशपरत्वे) एकाच उर्दूभाषेमध्ये छोटेछोटे उच्चारभेद आढळतातच !

आपण लिपिकडे पहात नाहीं हें लक्षांत घ्यावें.

एक साधें उदाहरण घ्यावयाचें तर असें कीं उर्दूमध्ये 'आ' या स्वरानें ज्या शब्दांचीं अखेर होते त्यांपैकीं कित्येकांची अखेर फार्सीमध्ये 'अॅः' अशी होते, त्यांतील महाप्राण ऐकूं येण्याइतका स्पष्ट असतो. उदाहरणार्थ, भारदस्त लोकांमध्ये स्वतःकडे कमीपणा घेऊन बोलावयाचें म्हणून स्वतःचा उल्लेख 'बन्दा' करावयाचा, बन्दा हा उर्दू उच्चार, बन्देः हा फार्सी उच्चार. वाक्प्रचार या अर्थी इस्तिलाः या शब्दाचा उच्चार दोन्ही भाषांत एकच, पण 'सुहाबरा' हा जो उर्दू शब्द त्याचा फार्सी उच्चार महावरेऽः स्फोटयुक्त 'अ' उर्दूपेक्षां फार्सीमध्ये अधिक, त्याचाच जो अधिक स्फोट-घोषयुक्त उच्चार तो फक्त आरबीतच, 'घशांतून' उच्चार करण्याचे अक्षरप्रकार-ह. ख, कचित् प, ग, क, - ते फार्सीभाषिकांचे अधिक स्पष्टप्रत्ययकारी असतात. अशीं कैक

* ईरानमध्ये इस्लामप्रसार सार्वत्रिक झाला तसा तो, अनेक कारणांमुळे, हिंदुस्तानांत झाला नाही इतकेंच नव्हे तर हिंदुस्तानांतील महंमदीय, त्यांचे कांहीं गौण आचारविचार, व त्यांची भाषा, हीहि एतद्देशीय मूळसंस्कारांनीं लिप्त अशीच राहिली.

उदाहरणें देतां येतील. (आणि फार्सी वळणानें उर्दू उच्चार करणाऱ्याच्या शुद्धोच्चारांची-पाक तलफुझ्, खालिस् तलफुझ् ची - अतिशय वाहवाहि होते !) अधिक विस्तार येथें शक्य नाहीं, परंतु दाखवून देण्याचा मुद्दा हा कीं घोष-अघोष, आघात-अनाघात, महाप्राण, इत्यादिकांचें केवळ अस्तित्व-अभावच नव्हे तर अस्तित्वामध्येंहि जे कमीअधिक प्रमाणांचें 'दजें' असतात, जे सर्वेच भाषांमध्ये असतात, त्यांचें वेगवेगळेपण आणि वेगवेगळे प्रत्ययकारी 'दजें' फार्सीच्या प्रमाणभाषेंत उल्लिखित आणि मान्य असेच आहेत, आणि तसतसे दजें राखण्याकडे कटाक्ष असतो. ओघानेंच आले कीं स्वरनामक वर्णाक्षरांतहि केवळ ऱ्हस्व आणि दीर्घ एवढेंच नियमवर्गीकरण नसून, ऱ्हस्व-दीर्घ-अधिक दीर्घ इतकें आहे. (यांमधील इतर दीर्घत्वप्रमाणें परिपाठांत असूनहि नियम केलेलीं अशीं नाहींत). कांहीं व्यंजनें व स्वर यांतील भेद अनेकदां अस्पष्ट असून व्यंजनाचा उच्चार अनेकदां स्वरासमान होतो, याची दखलहि घेतलेली आहे. म्हणून कीं काय, 'व' आणि 'य' हे उच्चार दाखविणारे जे वर्ण आहेत त्यांचीच लिपिचिन्हें अनुक्रमे उ, ओ आणि ई, इयु, एयु, अँडयु, आयु, अयु यांसाठीं हि वापरिलीं जातात. कित्येक अक्षरांचें नादबल आणि ऱ्हस्वत्व इतकें कमी असतें कीं, त्यांचें केवळ अस्तित्व जाणवतें परंतु तीं स्पष्ट नसतात.

असे 'अर्धवट' प्रकार संस्कृतमध्ये तुलनेनें फार कमी आहेत. इतर भारतीय भाषांमध्ये ते आहेतच आहेत, परंतु त्यांचें अस्तित्व नियमांनीं गोचर केलेलें नाहीं. त्यामुळें फार्सी उच्चार-शिक्षा ही भारतीय भाषांच्या उच्चारशिक्षेहून कांहीं वेगळी झाली आहे, आणि त्यामुळें उपरोल्लिखित प्रकारभेद हे फार्सीच्या प्रमाणभाषेंतहि आले आहेत.

(फोनेटिक्स म्हणजे उच्चारशिक्षाविज्ञान. फोर्नॉलॅजी म्हणजे एकेका भाषेंतील उच्चार-शिक्षाविज्ञान, अनुशासन. भाषेचा विचार करतांना केवळ फोनेटिक्सच नव्हे तर फोर्नॉलॅजीहि अभ्यस्त करावयास हवी हें येथें दिसेल).

येथें प्रश्न असा उद्भवतो कीं अमीर खुलोनें केलें म्हणा कीं कसेंहि म्हणा, जें 'ईरानी मिश्रण' केलें म्हणतात तें कशाचें ? क्रिस्तीशक १२०० च्या आसपास असलेल्या फार्सी उच्चार-प्रकारांचें कीं त्यांचा भारतीय भाषांशीं संसर्गसंस्कार होऊन बनलेल्या 'हिंदवी' प्रकारांचें ?-याचा उलगडा आज होणें शक्य नाहीं.* परंतु एवढें खरें कीं वर उल्लेखिलेल्या फार्सी शिक्षेचा बराच भाग उर्दूमध्ये आलेला आजहि आढळतो. म्हणून आपण घेऊन चालू कीं नादबलभेदांचें अस्तित्व, घोषांमधील-महाप्राणांतील कमी-अधिकपणाचें तारतम्य, स्वरव्यंजनभेदांत कोठें कांहीं संदिग्धपणा, आणि ऱ्हस्वदीर्घत्वाचे केवळ गुरुलघु असे दोन नव्हेत तर तीन प्रकार, हे शिक्षानियमांत दाखल आहेत असा कांहीं प्रकार त्या त्या 'मिश्रणांत' असला पाहिजे.

(एक उदाहरण पहा. 'आपण हें पुस्तक वाचलें आहेत काय ?' याचें प्रतिष्ठित फार्सी 'आ'या ई किता'बरा मुला'हिशः फर्मूदःइद् ?' (अथवा 'मुता'ला 'अँः फर्मूदः इद् ?') असें होईल, तर चालू उर्दूमध्ये 'क्या आ'डपने येः किता'ड बु पढी'ड है ?' असें होईल, तर मराठी-

* जगां ए फार्सीपर कुछ मुन्हस सुकून तो नही ! कहांतकु उन्की जगां तू दुस्तु बोलेगा ?
— हे अमीर खुलौकृत गीतचरण प्रसिद्धच आहेत.

मध्ये 'आ'पऽण् हे पुस्त'क' वा'ऽचलें आहे काय ?' असें होईल. येथें फार्सी-मराठी शिक्षा-नियमांतील भेद व फार्सी-उर्दूमधील शिक्षानियमांतील साम्य हीं स्पष्ट होऊं शकतील.)

जेव्हां वर्गीकरणांतच कांहीं भिन्नता असते, जेथें उच्चारांतील घोषादि-स्वरव्यंजनादि-ऋह्रस्वदीर्घत्वादि भेदांतील तारतम्याच्या नियमबद्धतेमध्येच कांही फरक असतो, तेथें छंदवर्गीकरण, छंदनियम यांत कांहीं भिन्नता असणारच. (मराठी-बंगाली-गुजराती-हिंदी-कन्नड आदि भाषांतील छंदवर्गीकरणें वेगळीं अशी जोशी यांच्या 'तुलनात्मक छंदोरचना' पुस्तकांत आढळतील. आणि प्रस्तुत लेखकाच्या पद्धतिप्रमाणें त्यांचा अधिक सूक्ष्म स्वतंत्र विचार केला तर या प्रत्येक भाषेतील छंदविचारप्रवृत्तिमध्येच कांहीं किंचित् फरक आहेत अशी जाणीव होईल.)

संस्कृत व संस्कृतोद्भव भाषांतील छंदांच्या विवेचकांनीं 'अक्षर' हे प्रमाण घेतलें. त्याचे ऋह्रस्व (लघु) व दीर्घ (गुरु) असे दोनच भेद मापनासाठीं घेतले. उच्चारशिक्षेला अनुसरून ऋह्रस्वदीर्घत्वांत जे अनेक फेरबदल होतात ते सर्व न पाहतां त्यांतील जे पाणिनीय व्याकरणांत नियमबद्ध असे आहेत तेचढेच घेतले. प्राकृतांत लघूपाय जे जे सर्वप्रसिद्ध तेवढेच आपल्या विवेचनांत आणले. आणि तेवढ्यावरच निर्वाह केला. मात्रा हे कालमान आहे, म्हणून परिणामीं सर्व छंद हे मात्राछंदच ठरतात, हें शिक्षा-ब्राह्मणें या विषयांतील प्रमेय दुर्लक्षित केलें, आणि केवळ मात्राछंद (जाति), ज्यांत चरणांत अक्षरें किती हें पहावयाचें नाहीं, व केवळ अक्षरछंद (वृत्त), ज्यांत चरणांतील अक्षरें मोजावयाचीं व त्यांत गुर्वक्षर कोठेंकोठें तें फक्त पहावयाचें, एकूण मात्रा मोजावयाच्या नाहींत; असे दोन वेगळे प्रकार करून टाकले. हें छंदप्रस्तारांच्या यादीसाठीं सुलभ खरें, पण त्यामुळें छंदविषय हा कृतिमध्ये सहजगम्य परंतु ग्रंथामध्ये कृत्रिम व संकुचित झाला. परिणामीं त्यांतून 'वाङ्मय' सुटलें व (लिपिबद्धतेचें) 'साहित्य' उरलें.

परंतु संगीतांत अणु (विराम)-द्रुत-लघु-गुरु-प्लुत यांचीं मात्रामानें मोजणें अवश्यच, म्हणून संगीतांतील 'छंदविचार' (!)-म्हणजेच लयतालविचार !-अधिक क्रियातुगामी व स्पष्ट राहिला. म्हणून कीं काय, 'संगीतांतील तालविचार हा छंदाहून वेगळा' असा गैरसमज फैलावला. त्यांतच, किंवा त्यामुळें कीं काय, 'लय व ताल हे वेगळे विषय' असाहि अडाणी समज आला !

फार्सी (उर्दू) मध्येहि असेंच झालें, परंतु मुळांतील घटक केवळ लघुगुरु इतके दोनच नव्हेत, आणि अक्षरछंद-मात्राछंद हा भेद नाहीं. मुख्य म्हणजे मूळ मापनघटक अक्षर नव्हे तर वर्णपद म्हणजे शब्दावयव. (लेटर् नव्हे तर सिलेबल). उच्चार सुरू झाल्यानंतर पुढच्या उच्चारासाठीं सुखाची-जिभेची-बगैरे-स्थिति जेव्हां प्रयत्नानें बदलावी लागते तेव्हां वर्णपद संपतें, जसें 'कान' हें छापल्याप्रमाणें (३ मात्रांतकें) वाचावयाचें, का-न असें म्हणावयाचें, तर शब्दावयव दोन; का व न. परंतु का ऽ न् हा जो नेहमींचा उच्चार, का १४ मात्रा + न् ४ मात्रा, त्यांत न् च्या उच्चारासाठीं वेगळा प्रयत्न करावा लागत नाहीं, वर्णपद एकच व शब्दहि एकच, एकावयवी. हे अवयव फार्सी छंदविचारांत प्रमाण आहेत, कारण तो मूलतः आरबी छंदविचार आहे.

बि, चि, कि, म, न, व हे ऋह्रस्व; पा, दी, गू हे दीर्घ. तान्, दिल्, गुल् हे सर्व दीर्घ. कर्द्, पुश्त् हे अतिदीर्घ-क ऽ र्द्, पु ऽ स्त्. कार्, गूश् हेहि अतिदीर्घच. चमन् = च + म ऽ न्,

न्हस्व+दीर्घ, जनाव्=ज+ना ऽ व्, न्हस्व+अतिदीर्घ, मराठीमध्ये छंदविवेचक हिशेब वेगळा करतात, तो असा. न्, त् वगैरेंनां 'निसरडा, घसरडा' उच्चार म्हणून सोडून देतात, तान् हें दीर्घ (गुरु), अथवा तान् असें लिहितात म्हणून दीर्घ + न्हस्व = गुरुलघु, दिल हें लघु, दिल असें लिहिलें तर लघुलघु, चमन् = लघुलघु, चमन = लघुलघुलघु, जनाव् = लघुगुरु, जनाव् = लघुगुरुलघु, जोडा-क्षर वर्णपदाच्या शेवटीं आलें तर त्या पदाचा उच्चार दीर्घाहून अधिक लांबीचा हें मराठीत नाही; मर्द = लघु, मर्द = म + (र्) + द = म + 'निसरडा' शून्यप्राय उच्चार (र्) + द = लघुलघु, असेंच इतर भारतीय भाषांत आहे; एक उर्दूचा अपवाद.

हा फरक महत्त्वाचा आहे ! लघुगुरुबद्दलची दृष्टि व मात्रांचें मापन हेंच वेगळें होतें. फार्सी-उर्दूतील मात्रामापन अधिक प्रत्ययास येतें, तर मराठी इत्यादिकांतील केवळ पुस्तकांत रहातें. पटवर्धनांनां या त्रुटिची जाणीव होती हें स्पष्ट आहे, परंतु तर्कविचार-पद्धति-परिभाषा हीं सदोष राहिल्यामुळे त्यांनीं सर्व गोलंकार करून टाकला; जोशी यांनीं तो प्रमाण मानला, स्वतंत्रपणें पाहिलें नाहीं).

'प्रथमतः छंदःशास्त्रं ह्ये संकुचितं व कृत्रिमं' कां म्हटलें तें आतां स्पष्ट होईल; 'पटवर्धन इत्यादिकांनां मात्राच मोजतां आल्या नाहींत' या टीकेचा अभिप्राय कळेल. 'छंद व संगीत, छंदोदय व सांगीतिक लय या कल्पनाच मुळीं वेगळ्या' हें मत कां नाकारिलें तें कळेल.

आणि अभिनवगुप्ताला 'गुरुरेव हि कला' या विधानाचा अर्थ विशद करतांनां खटा-टोप कां पडला तेंहि उमगेल; व 'कला' शब्दाच्या अर्थाबद्दल गैरसमज का उद्भवले-दृढ झाले तेंहि समजेल. मूळचा भारतीय छंदविचार हा शिक्षाविषयाच्या जोडीनेच शिकवयाचा असे, व्याकरण व शिक्षा यांचा प्रत्यक्ष मुखावाटें अभ्यासक तोच छंदाम्यासाचा अधिकारपात्र विद्यार्थी असे, परंतु जेव्हां शिक्षादि विषय जीर्ण म्हणून अभ्यासांतून वगळले गेले तेव्हां तो छंदविचार धूसर वाटूं लागला, कांहीं अंशीं 'चुकीचा' ठरला असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें आहे.

हा विचार जर पटला, निदान तात्पुरता तरी गृहीत केला, तर त्यांतून एक अति-अति महत्त्वाचा तर्कनिष्कर्ष प्रस्तुत लेखकाला मांडावयाचा आहे. संगीतशास्त्रदृष्ट्यां त्याचें महत्त्व एवढें वाटतें कीं त्याच्यासाठीं वेगळा परिच्छेद-वेगळा मथळा अवश्य वाटतो, म्हणून तो विचार नंतर मांडूं. त्याआधीं प्रस्तुत 'इरानी मिश्रणाचा' मुद्दा हातावेगळा करूं.

आरबी छंदःशास्त्र हें केवळ उच्चारानुगामी आहे, लिपिशीं त्याची सांगड नाहीं. फार्सीमध्ये जेव्हां हें शास्त्र आलें तेव्हां लिपिशीं सांगड आली. (देवनागरीसारख्या लिपिमध्ये त्यामुळे येणारी संदिग्धता, लिपिचिह्ने वाढवून व उच्चारभेद-लघूप्राय हे शक्य तोवर लिपिवद्ध करून, कांहीं प्रमाणांत तरी भरून काढतां येईल, परंतु ईब्री-आरबी-फार्सी-उर्दू लिपीमध्ये असें करण्याला फारसा वांव नाहीं.) म्हणून फार्सी छंदःशास्त्र हें प्रत्यक्षांत उच्चारानुगामी तर 'शास्त्रांत' लेखानुगामी झालें; त्याचा वर्ताव 'मल्फूझ्' शीं संबंधित तर वर्णन 'मक्तूब्' शीं संबंधित आहे.

चरण म्हणजे मिस्त्रा (मिस्त्रा) हें छंदोरचनेचें एकप्रमाण नाहीं, तर दोन चरणांचें कडवें (पैत्) हें होय, परंतु हिशेब करायचा तो चरणांतील खंडा (रुक्न्) वरून, या

खंडांचे लघु-गुरु-‘गुरुतर’ अशा जडणघडणीने जे वेगवेगळे प्रकार होतात त्यांच्या उच्चारित रूपाचा (अर्कान्चा) विचार होतो; परंतु वर्णन फक्त लघुगुरूच्याच भाषेत केलें जातें: येथें मतभेद आहे व बहुमत असें कीं ‘गुरुतर’ची वांटणी लघुगुरूमध्ये करितां येते व करावी ! तें असो, खंडांच्या ‘ओळी’ला, क्रमाला “फा’ईल्” म्हणतात, उपरोद्धिखित जे मूळ प्रकार ते नियमबद्ध, “उस्सूली अफा’ईल्”; त्यांत लघूपायांनीं फरक होऊन होणारे ते फुरू ‘इ अफा-इल्, या ज्या विकृती त्या ‘झिहाफ्’ (बहुवचन आझाहीफ्), अर्थात् ‘बैति मुझाहिफ्’ शुद्ध, ‘बैति मुझाहिफ्’ विकृत, परंतु छंदपरत्वे एका ठिकाणीं जें शुद्ध तें इतरत्र विकृत (व याउलट) असेंहि मानलें जातें व त्याप्रमाणें एकाच उस्सूल्चीं संदर्भानुसार दोनदोन नांवें होतात—जसें मक्बूल् = मखबून, मेहझुल् = मकसूर, इत्यादि, छंद म्हणजे बहूर, बहुवचन बुहूर, ‘बहूरें’ नव्हे ! एकच खंड वारंवार आवृत्त होऊन बनणारा छंद तो मुफ्रिदें किंवा मुफ्रिदें, अथवा वसीतें; वेगवेगळ्या जातींच्या खंडांच्या मिश्रणाच्या आवृत्तीनें होणारा तो मुरक्कबें, ‘शुद्ध’ खंडांनीं होणारा छंद तो सालिम, ‘विकृत’ खंडांनीं होणारा तो अर्थात्च ‘मुझाहिफ्’ म्हणजे गैरसालिम, छंदांतील लयविक्षेपक ती तक्ती (‘तक्ती’), गैर् चा उच्चार (घ्) अर् असा आहे.

बैत् च्या दुसऱ्या चरणाच्या शेंवटचा खंड अथवा वर्णपद ती ‘झय्’ हें विशेष लक्षांत घेण्यासारखें आहे ! बैत् चा नियमबद्ध उच्चार तो त्या बैत्चा कायुदा ! *

यापेक्षां अधिक फार्सीछंदपरिचयाची येथें आवश्यकता नाही. परंतु झुपदादि गायन-प्रकारांची जी चर्चा झाली त्या संदर्भांत एवढा खुलासा करावासा वाटतो, तो असा कीं कसीदा ही स्तुतिपर कविता; रेख्ती व गझल् हीं मुळांत मधुरामक्तिपर परंतु नंतर पार्थिव जगांतील विषयांचीं प्रेमकवित्वें; रेख्तीमध्ये कवि-गायक हा स्वतःकडे पुरुषत्व व गझल्मध्ये स्त्रीत्व घेतो, परंतु काळपरत्वे हा भेदहि गेला—स्त्रीवर्णनहि पुंलिंगी रूपें वापरून होऊं लागलें—आणि गझल्मध्ये नानाविषयहि आले, या कविता नानाप्रकारांच्या छंदांत असतात म्हणून त्यांचे तालहि वेगवेगळे पण ठराविक असतात. तात्पर्य हें कीं कसीदा-रेख्ती-गझल् हे मुळांत काव्यविषयप्रकार, परिणामी छंदप्रकार म्हणजेच लयबद्धतेचे प्रकार आणि म्हणून तालप्रकार होत, ही ‘गायकी’ वेगळी यामध्ये बरीलपेक्षां अधिक सिद्धान्तार्थ नाही.

आतां हे जे नाना कायुदे, ते उच्चारित रूपानेंच वर्णिलेले आहेत, त्यासाठीं खंड जे सांगितले ते वस्तुतः ‘बोल’ अथवा ‘बोलमालिका’ आहेत. ‘अफा’ईल्’ करून जीं नाना शब्दोच्चार-रूपें होतात तेच ते खंड, अर्थात् फु, फें, फाऽय्, फाईल्, फअल्, फेंलुन्, इत्यादि प्रकारें अर्कान् सांगितलेले आहेत, त्यांपैकीं काहींची यादी जोशांच्या ‘तुलनात्मक छंदोरचनेंत’ त व पटवर्धनांच्या

* बैत् ही जडणघडण आहे, तिला अनुसरून कविता केली कीं जें दोन चरणांचें शब्द-युक्त कवितारूप तेंच उर्दू ‘शेर,’ मूळ उच्चार ‘पियूर्’, शेराचा विषय-अर्थभाव हा दोन चरणांत पुरा होतो. (पियूर् म्हणजेच कवितारचना; पायूर् म्हणजे कवि, जो कवि तोच गायक, येथें लेखनाचा संबंध नाही). बैत्चा उच्चार उर्दूप्रमाणें वूअत् असा करावा. तूक् म्हणजे भाग, गीतभाग (तूक्) हा दोन चरणांचा बैत् असेल किंवा मोठाहि असेल.

‘गञ्जलांजलि’च्या प्रस्तावनेत आढळेल, परंतु त्यांत दोष आहेत, जोशी अर्कान् व सुहूर (‘बहुरे !’) एकच मानतात व त्याचाच ‘लयी’ असा अर्थ सांगतात ते बरोबर नाही, आणि लघुगुरु या दोनच घटकांनी होणाऱ्या ‘अक्षरगणां’ नीं अर्कान्चीं रूपें देतात ते पूर्णतया खरे नव्हे, एकेक अर्कान् हे एकेक उच्चारित रूप आहे ! उदाहरणार्थ ‘फायलातुन्’ हे ‘रगणग’ अथवा ‘गलगग’ असेंच नव्हे, गलगग याच्या मात्रा २ + १ + २ + २ = ७ होतात आणि फायलातुन्च्याहि फा २, य १, ला २, तुन् २ अशा होतात, हे खरे; परंतु ‘तुन्’ हे वर्णपद अतिदीर्घहि होऊं शकतें व त्याच्या मात्रा २ पासून ३ पर्यंत कांहींहि ठेवितां येतात; शिवाय कायदांमध्ये तुन् नंतर पुढील अर्कानाआधीं कमी अधिक विरामहि ठेवतां येतो. म्हणून एकूण मात्रा ७ पासून ९ पर्यंत कांहींहि होऊं शकतात. म्हणजे छंदोच्चार गैरसालिम् होतो व तसा क्षम्य, मान्य आहे. म्हणून पशोचा (गञ्जलाचा) ठेका जो सात मात्रांचा, “गम् नही उसका, जो शोहरत हो गयी” अशा गञ्जलाला लावून दाखवला, त्याजागीं त्याऐवजीं आठ (किंवा नऊहि) मात्रांचा योग्य असा ठेका लावून ते गञ्जल रंजकपणें म्हणतां येईल व म्हणतातहि, परंतु त्यामुळे छंद बदलला असें फार्सीमध्ये मानीत नाहीत.

वर वर्णिलेले संस्कार हिंदवी भाषेनें घेतले.

आतां कल्पना करूं कीं वर सांगितलेली छंदविचारपद्धति अंगवळणीं पडलेल्या कवींच्या कविता, म्हणजेच त्यांचें गायन, हे कमीअधिक प्रमाणांत भारतीय भाषेत आलें, तर काय होईल ?

भारतीय भाषांतहि प्रत्यक्षांत नादबल-घोष-ह्रस्वदीर्घत्वे इत्यादिकांचे नाना सूक्ष्म भेद नाहीत असें कोठें आहे ? परंतु वर्णनपद्धति वेगळी आहे, तेव्हां ते ‘नवें’ असें कांहीं असणार नाही, परंतु कांहीं विशिष्ट उच्चार (ख, ह, ‘अ’ इत्यादि) नवे भासतील; परिचित उच्चारांचींहि कांहीं संदर्भांतील लयांगें आपल्या प्रघाताहून वेगळीं केलेलीं जाणवतील; नादबल व घोष यांतील अनेक छोटोमोठे भेद जाणूनबुजून स्पष्ट केलेले वाटतील. आणि म्हणून जुना ठेकाच नवें रूप धारण करून आला असें वाटेल, हा लेखकाचा अंदाज आहे. तो जर ग्राह्य मानला तर पटेल कीं वर्णनपद्धतिचेहि दोन विचारप्रवाह समांतर असे चालतील, एक प्राचीन परंपरेनें आलेला, ज्यांत अणुद्रुतलघुगुरुप्लुत इत्यादि मोजणी मात्रांगांची केली जाते तो. आणि दुसरा, या नव्या पद्धतिचा, रीत एकेका खंडाचा अर्कान् पाळला जातो व वरील अंगांचा ‘हिशेब’ फारसा वर्णीत नाहीत तो, जिच्यांत कायदा आणि झुंय यांचें महत्त्व वाढतें तो. या परभाषिक संस्कारांच्या दृष्टिनें आपल्या प्राचीन वर्तावाचें वर्णनहि ‘नव्या’, खंड-कायदा-जरब या अनुरोधानें चाललेल्या, वर्णनपद्धतिनें करितां येईल केलें जाईल. आणि संकरोद्भव अशी एकच पद्धति आली तर तिच्यांत कधीं एका तर कधीं दुसऱ्या अशा वर्णनपद्धतिचा वरचष्मा होईल, परिभाषा मिश्र व कदाचित् विसंगत होईल, आणि लयांगें मोजण्याचे आढाखे लोकप्रसिद्ध असे न रहातां त्यांत कांहीं संदिग्धता, कांहीं दुर्बोधता आहे असें ज्याचा विशेष अभ्यास नाही त्याला भासेल.

‘ईरानी मिश्रण’ तें हे असें असावें असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. या पुस्तकांत आपली परंपरा व हल्लींचा प्रघात-विचार यांत जेथेजेथें फरक दाखवून आजकालच्या विचारांतील दोष

दाखवले आहेत, तेथे तेथे वर चर्चिलेल्या मुद्द्यांचा अवलंब करून पुनर्वाचन केलें तर लेखकाचें म्हणणें स्पष्टच नव्हे तर ग्राह्यसैं वाटेले, फरक कोटें केव्हां झाला व तो कां हें उमगेल, आणि प्राचीन परंपरेनेंच चालणें इष्ट, मात्र प्राचीन विचारांत नवी भर घातली पाहिजे, हें कळेल, तशी भर घालण्याचा कांहीं प्रयत्न या पुस्तकांत केलाच.

आणि द्राविड पद्धति वेगळी कां भासते तें स्पष्ट होईल. शिवाय तिलवाडा-दीपचंदी-झमरा-फरोदस्त वगैरेंचे ठेके वर्णितांना त्या त्या गायनवादनप्रकारांचा जो तर्क सांगितला त्यामागची भूमिका उजळेल. ख्याल, ठुमरी, गझल वगैरे प्रकार 'यावनिक' असें जें चालूं मत, त्यांतील सारासारविवेक करतां येईल. ध्रुपदाला तबल्याची साथ खपते पण सारंगीची नव्हे, आणि ख्यालाला पखवाजाची खपते पण बीताची नव्हे, या आचाराचें मर्म स्पष्ट होईल. हे मुळांत छंदप्रकार होत असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें विशद होईल. आणि तबला अथवा त्याचें जुनें रूप पूर्वीं येथें असूनहि तबला हल्लीं म्हणजे ख्यालठुमरी वगैरे शब्द रुढल्यानंतर प्रमुख झाला-त्याआधी गौणच होता-हें कसें, याचा अंदाज लागेल.

बरील प्रकारचें वर्णनविवेचन व त्यावरून काढलेलीं मते हीं येथें प्रथमच व्यक्त केलीं जात आहेत ! म्हणून वाचकांपैकीं बहुसंख्यांनां तीं दुर्बोध, असंगत आणि तर्कटीपणाचीं वाटतील. त्यांनां विनंति अशी कीं बरीलपैकीं एकेका विधानाचा संदर्भ जेथें जेथें आला आहे तो तो पुस्तकांतील भाग पुन्हां पाहून त्या अनुरोधानें प्रत्यक्ष गाऊन वाजवून पहावें व मगच आपला अनुकूलप्रतिकूल ग्रह ठरवावा. हें विवेचन केवळ पुस्तकी विद्येनें केलेले नाहीं, आधीं करून पाहिलेलें आहे आणि अनेक तर्कपर्यायांचा-स्वतःच्या व इतरांच्याहि-त्याच क्रियाबद्ध पद्धतिनें पडताळा येतो कीं काय याची परीक्षाहि केलेली आहे. प्रचलित कल्पनांनां धक्का देणारें, कित्येक बाबतींत विरोधी, म्हणून लेखकाचें मत अनेकांनां टाकाऊ वाटेले; त्यांनां हात जोडून प्रार्थना कीं 'तूर्त कांहीं वेळ हें मत गृहीत करून लेखक किती वेडा आहे तें तरी पाहूं' अशा वृत्तिनें तरी कांहीं काळ पूर्वग्रह रहित दृष्टि धरून क्रियायुक्त वाचन करून तरी पहावें.

प्रचलित मतांत लयभागविचार नाहीं, 'अमीर खुस्रौनें' कांहीं वाद्ये कांहीं राग कांहीं ताल आणले, असें आहे; पण तो भाग सिद्धांतदृष्ट्या गौण आहे. सिद्धान्तदृष्ट्या ध्यानांत घेण्याजोगें असें प्रचलित मतांत केवळ एवढेंच आहे कीं, आपली प्राचीन श्रुतिस्वरग्राममूर्च्छनाव्यवस्था टाकून देऊन 'अमीर खुस्रौनें' ईरानी थाट-मुकाम हे आणले, षड्जपंचम अचल केले; कोणी म्हणतात कीं जो प्राचीन सा त्याला 'नि' केलें, तर कोणी म्हणतात कीं जें प्राचीन 'सारेगम' तें 'पधनीसा' केलें. (मतभेदानुसार 'मपधनि' केलें). आपलीकडे 'ईरानी संगीताच्या मिश्रणा-

* हल्लीं कोणालाहि कशालाहि कोणतीहि साथ असते, 'खोट्टु वगाड पण मोट्टु वगाड' एवढेंच मागणें असतें. बालगंधर्वांच्या भजनांनां हि रेडियोनें फिड्ल-क्लॅरिनेट्ची साथ दिली; सिनेमांत व त्याच्यामुळे समाजांत इतरत्रहि अगदीं अंगाई गीतांनां हि सेक्सफोन-क्लॅरिनेट्-मिनिपल्ट्-अनेक देशीविदेशी तंतुवाद्यें यांची साथ असते. अशा दिशाहीन, कलाहीन धेंडगुजरी अडाणीपणाचीं या पुस्तकांत कांहींहि कर्तव्य नाहीं.

बदल' मत ऐक्य येत नाही. हें स्वरविषयक मत, त्यांतील नाना मतांतरांसकट, जरी क्षणभर गृहीत केले, तरी शेंवटी निष्पन्न काय होतें याचा विचार कोणी करीत नाही. स्वरांची वर्णनव्यवस्था बदलली म्हणजे स्वरांतरेंच बदललीं असें होणारच नाही ! नामभेद म्हणजे नादभेद नव्हे ! कोटें कांहीं सूक्ष्मान्तराचे फरक होतील, परंतु त्यानें कांहीं मोठा 'लोके प्रसिद्धः' असा वर्तावांत भेद दिसणारच नाही ! रागनामें बदलतील, 'नवे राग' येतील, परंतु राग या वस्तुमध्ये फरक होणार नाही ! इतिहासांतच नव्हे तर शास्त्रमतामध्ये दाखिल करावें असें या 'स्वरसंस्काररूपने' मध्ये कांहींच नाही !

दीर्घताना, विवादी स्वरांवर क्षणिक खटका, दीर्घ कंप, असे अलंकार कदाचित् नवे येतील आलेहि असतील, कारण ते ईरानी संगीतांत आजहि आढळतात. त्यांनुसार लयांगेंहि पालटतील. लयांगांचा विचार वर झाला, आणि अलंकरण हें गीताचें शरीर नव्हे हें लक्षांत घ्यावें !

संगीतशास्त्रविचाराची सुरुवात लयतालविचारानेंच व्हावी हें लेखकाचें म्हणणें येथें पुन्हां व्यक्त झालें.

अधिक विचार, त्याचप्रमाणें वरील विवेचनांतील अपूर्णतेची पूर्ति, इत्यादि कार्ये 'स्वर-रागविचार' व 'गीतप्रबंधविचार' या दोन पुस्तकांत मिळून क्रमानेंच करावें लागेल, तूर्त येथेंच हा परिच्छेद हातावेगळा करावा लागत आहे.

ई) संस्कारसंस्काराचा एक संभाव्य परिणामः एक तर्क

मागील परिच्छेदांत लिहिलें कीं एक अतिमहत्त्वाचा तर्कविचार सांगायचा आहे आणि त्यासाठीं वेगळा परिच्छेद करणेंच योग्य, तो लेखकाचा तर्कविचार पुढें दिला आहे.

या विचाराची पायाभरणी पूर्वी कांहीं सूचक वाक्यांत आली ती पुढीलप्रमाणें.

तबला हें वाद्य कांहीं मूळ स्वरूपांत जरी पुरातन असलें तरी आजच्या स्वरूपांतच तें होतें असें नव्हे; उलट तबला हा भारताबाहेरून आला असेहि नव्हे. अमीर खुस्रौबद्दल संगीत-विषयक निश्चित असें कांहीं नाही, आणि 'मुसुलमानांनी' संगीत नष्टभ्रष्ट केलें—निदान त्यांत ईरानी(?) मिश्रण केलें हें असिद्ध आहे; तथापि एतद्विषयक कहाण्या इतक्या जुन्या व दृढमूल आहेत कीं त्या अजीबात दुर्लक्षिणें शक्य नाही. परभाषिकांचा कांहीं वाणगुण संगीतांत आला असलाच पाहिजे, द्राविडांमध्ये तो कमी (कदाचित् शून्यप्राय) एवढेंच. भाषासंस्कार जरूर झालेला आहे व तो सिंध—काश्मीर—तराई—बनारस—कोसल—माळवा—राजस्थान या चतुःसीमांत पुष्कळ दिसतो, व जुन्या हैदराबाद संस्थानांतहि तेवढाच किंवा त्यापेक्षा वरील चतुःसीमांच्या मध्य-भागाच्या येथील तेवढाहि; महाराष्ट्रांत बराच, गुजरात—बिहार—उडीसामध्ये कांहीं प्रमाणांत, झाला आहे. भाषासंस्कारामध्ये केवळ शब्दांमध्ये भर पडणें किंवा फरक पडणें एवढेंच नसतें, तर वाक्संप्रदाय, वाक्याची मोडणी, व्यंग्यार्थाचे भेद, इत्यादिहि येतात. आणि येथें जो 'हिंदी'—फार्सी संस्कार विवक्षित आहे त्यांत उच्चारसंप्रदायांचाहि भाग येतो, आज जे ठेके प्रचारांत आहेत ते पूर्वीच्या ग्रंथांत सांपडत नाहीत; आज जे तबलापल्लवांचांचे बोल आहेत तेहि आढळत नाहीत, आणि

आजची परिभाषाच नव्हे तर मात्रांची मोजणी करण्याची रीति हीहि वेगळी झालीशी दिसते, या सत्य गोष्टी आहेत. या सत्यांचा उलगडा ऐतिहासिक पुराव्यानें करतां येत नाही, कारण तसा पुरावाच मिळत नाही; कहाण्यांवर आधारिलेले अंदाज तर्क परीक्षेसमोर टिकत नाहीत. म्हणून तशा कहाण्यांचें बीज जें भाषासंसर्ग, त्याच्या आधारे आजवर फारसा कोणी न केलेला नवा अंदाज लेखक करतो; तो असा कीं फार्सी भाषेच्या संसर्गामुळे ठेके-बोल-खंड व मात्रांची मोजणी-परिभाषा यांत फरक झाला असेल. कारण जेथें हा संसर्ग झाला तेथेंच हा फरक झाला, व द्राविड प्रांतांत जेथें संसर्ग जवळजवळ शून्यप्राय झाला तेथें हा फरक नाही. मात्र लक्षांत घ्यावें कीं हा बरवरचा फरक आहे; त्यांत मूल शास्त्र पालटलें असें नव्हे. संगीतसारासारख्या केवळ पावणेदोनशें वर्षा-पूर्वीच्या व 'मुसुलमानी, उत्तरभारतीय' ग्रंथांतहि 'नवे' म्हणजे आजचे ठेके-बोल-परिभाषा-खंड व मात्रांची मोजणी हें नाही याचें कारण असें असू शकेल कीं संसर्गाबाधित परिपाठ हा तेव्हां 'शास्त्रांत' उल्लेखनीय मानीत नसतील. असाच प्रकार त्यावेळीं तबला या वाद्याच्या तत्कालीन स्वरूपाबद्दल असू शकेल.

या अंदाजाच्या दृष्टिमधून मागील पुस्तकभाग- (पृ. ३३-३४, ४०-४३, ४९-५०, ६३-६६, ८३-८६, ८९-९१, ११९-१२०, १२३-१२६, १३८-१३९, १५३-१५४, १६०-१६२, १६५, १८५-१८६, २०७-२०८, २१४-२१६, २२१-२२५, २२९-२३०, २३७-२४२, २५२-२५६, २५७, २८०-३३५, विशेषतः ३५४-३६१, विशेषतः ४०७-४१२, ४२३-४२४ व ४४२-४४८ हीं पृष्ठे) पुन्हां वाचार्थी अशी सूचना आहे. त्यांमध्ये वर सांगितलेल्या संसर्गाबद्दल कांहीं पुरावे-कांहीं विचार आढळतील; आणि जागजागीं लिहिलेलें दिसेल कीं रातसर परंपरागत तालीम मिळालेल्या बुद्धीच्या विचारांत गोंधळ नसतो आणि आपण जी परिभाषा वापरतो तिच्या मर्यादा त्यांना माहीत असतात, इतकेंच नव्हे तर आपली शास्त्रपरंपरेची जी मुख्य भूमिका ती त्यांनीं अबाधित राखलेली दिसते.

हा अंदाज-विचार लेखक महत्त्वाचा मानतो, म्हणून त्याचें विवरण अवश्य वाटतें. त्या विवरणासाठीं प्रथम कांहीं उत्तरे शोधलीं पाहिजेत. तीं उत्तरे ज्या प्रश्नांचीं ते प्रश्न असें—

- १) भाषेंतील असुक प्रमाण याचें स्पष्टीकरण काय ?
- २) उच्चारशिक्षेचें भौतिक गमक कोठवर साह्यकारक होतें ?
- ३) लघुमानाचें प्रमाण गमक, समजा मात्रा अथवा लघु किंवा इतर कांहीं, हें कसे ठरवावें ?

हे प्रश्न ओळीनें विचारासाठीं वेऊं.

१) भाषेंतील उच्चार : 'प्रमाण' भाषा.

भाषेंतील मूलभूत उच्चारघटक ते वर्ण. त्यांचें शरीरातील उच्चारस्थानांनुसार, आणि कर्णप्रतीतिप्रमाणेहि— जसें घोषित/अघोषित, मृदु/कठोर, साचात/निराघात इत्यादि—वर्गीकरण जें भारतांत निदान दोन अडीच हजार वर्षांमागे झालें त्यांमध्ये, गेल्या शंभरएक वर्षांत जन्म

वेऊन वृद्धि पावलेल्या आधुनिक विज्ञानशुद्ध उच्चारशास्त्रामुळे कांहीं भर टाकावी लागते आणि कांहीं समजुती (स्वरव्यंजनव्यवस्था इत्यादि) अधिक स्पष्ट कराव्या लागतात हे खरे; परंतु मूलभूत भेद असा कांहीं करावा लागत नाही. तथापि या आधुनिक शास्त्रामुळे कांहीं असे विचार हिशेबांत घ्यावे लागतात कीं ज्यांचा अभ्यास पूर्वी भारतांत झालेला नव्हता अथवा जे केवळ स्पर्श करून सोडून दिलेले होते, त्यांपैकी एक विचार म्हणजे, देशकालसमाजपरिस्थितिपरत्वे प्रत्येक भाषेत केवळ वाढच नव्हे तर फेरबदलहि सतत होत असतात आणि असे बदल सांचतां सांचतां कित्येक उच्चाररूपे 'मुळा'हून फारच वेगळीं होतात. दुसरा विचार असा कीं, शास्त्रभूत उच्चारविश्लेषण जरी एकच एक करितां आले तरी वेगवेगळ्या भाषिक समाजांमध्ये विश्लेषणवर्गीकरणाच्या कल्पना आणि संस्कारोत्पन्न संवयी वेगवेगळ्या असतात. हे संस्कार कित्येकदा इतके भिन्न असतात कीं एका समाजांतील कांहीं रूढ उच्चार दुसऱ्या एका समाजांतील व्यक्तिला विशेष अभ्यासप्रयत्नाविना साध्यच होत नाहीत; इतकेच नव्हे तर एका समाजाचे 'श्रवण'मुद्दा दुसऱ्या समाजाच्या श्रवणाहून अशा बाबतींत वेगळे असू शकते! तिसरा विचार असा कीं, समाज छोटा व एकसंध असेल तेव्हां त्याची बोली हीच त्या काळांततरी 'प्रमाणभाषा' असू शकेल, परंतु समाज जेवढा मोठा, बहुजिनसी, फैलावलेला असेल तेवढे त्याचे वेगवेगळे समूह पडतात; या प्रत्येक समूहाचीं उच्चारादि बळणें व शब्दसंग्रह आदि वेगवेगळे असू शकतात आणि त्यांमध्ये कधीं फारच फरकहि असू शकतो; व म्हणून संबंध समाजाची प्रमाणभाषा कोणतीहि असो, ती या सुट्या समूहांस कितीहि मान्य असो, प्रत्येक समूहाची बोलीभाषा ही प्रमाणभाषेहून कमीअधिक अंशानें वेगळी होते. हा फरक कधीं एवढा मोठा असतो कीं अमुक एक ही बोलीभाषा कीं एक वेगळीच 'प्रमाण' भाषा हे निश्चित करणें कठिण होतें. म्हणून कीं काय, बोलीभाषांस देशीभाषा असेंहि जुनें नांव आहे. (येथें देश व राष्ट्र या कल्पनांची गळत करूं नये! येथें देश म्हणजे केवळ भूमिभाग.)

'प्रमाणभाषा' म्हणजे जी संस्कारशुद्ध, नियमन झालेली, नियम व त्यांचे अपवाद माहीत झाल्यावर कोणासहि आकळितां येणारी, व म्हणून 'शिष्ट'संमत अशी भाषा ती; अशी भाषा दीर्घकाळ कायम राहील अशी अपेक्षा असते. आतां शिष्ट कोण ठरतो, संस्कारशुद्धि व नियमन कोण करतो, वरील अपेक्षेचें काय होतें, त्याचप्रमाणें केवळ स्वयंमन्य 'शिष्टा'चा वरचस्वा, परकीय अथवा स्वकीयहि राजकर्त्यांची त्वतःचीं मते, इत्यादींमुळेहि प्रमाणभाषा किंवा भाषाप्रमाण कसें ठरतें कसें पालटतें हाहि एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. पण त्याचा विचार येथें टाळलेलाच बरा. एवढें लिहिलें तर पुरे कीं 'प्रमाणभाषा अमुक' याला समाजव्यापारविचार व भाषाशास्त्र यांन्यतिरिक्त इतरहि कारणें असू शकतात.

हे आधुनिक शास्त्रशुद्ध पाश्चिमात्य विचार प्रस्तुत संदर्भात महत्त्वाचे आहेत, आणि त्यांच्या अनुरोधानेंच प्रमाणभाषेतील उच्चार व देशीभाषांमधील उच्चार यांचें तारतम्य करणारे गमक सांपडूं शकतें. मुख्य निष्कर्ष हा निघतो कीं ज्याअर्थी हा सर्वच व्यवहार कालपरत्वे थोडा बदलत असतो त्याअर्थी देशकालानुसंधान राखूनच उच्चारांचा विवेक करणें अगत्याचें आहे.

२) उच्चारशिक्षा — भौतिक विचार

नादध्वनि हा क्षणकालिक असू शकतो, अथवा कांही काळ टिकणारा असू शकतो म्हणजे त्याला अनुरणन असू शकते. क्षणकालिक उच्चार एकामागून एक असे, मध्ये कांही थोडा विराम घेतल्याशिवाय, करता येत नाहीत; मग तो विराम क्षणिक का असेना. याउलट विरामशून्य अखंड दीर्घ अनुरणनात्मक उच्चार करता आला तरी त्यांत श्वासमिश्रण, दांत-ओठ-दांतांमागील हाडांची पट्टी-जिह्वामूल-मध्य-अग्र, तालुमूल-मध्य-अग्र, अडजीभ-पडजीभ, वगैरे शरीरसाधनें मध्येच वापरता येत नाहीत; महाप्राण-अल्पप्राण व अनुस्वार-अनुनासिक्य यांतील एकेकच प्रकार अखंड दीर्घोच्चारांत मध्येच घेता येतो. म्हणून हा अनुरणनात्मक ध्वनि 'स्वतःच विराजमान' झालेला मानून त्याला 'स्वर' म्हटलें आहे. (मात्र अ, आ इत्यादि स्वरोच्चारांचीं नानामिश्रणे सहज होतात. तीं स्वररूपच मानलीं जातात व त्यांचें स्थूलतः लिपिकरणहि ओं, औं, (इय्), (उय्), (एय्), (ओय्), (ऐय्) अशा कांहीं लेखयुक्तींनीं दाखवितां येईल व येतें. एकाच उंचीवर राहिलेला स्वर तो 'स्वरनाद,' परंतु त्याचें उच्चाररूप स्वरोच्चार असें राहूनहि केवळ त्याची उंची कमीअधिक करता येते. असें परस्पर उच्चनीचत्व तें त्या एकेका सापेक्ष उंचीवरील सापेक्ष 'स्वरत्व,' अमुक एकाच स्वराचेंहि केवळ ब्रल मात्र वाढवितां येतें किंवा कमी करतां येतें; ब्रलचा वाढाव अत्यल्पकाळांत करता येतो ('आपात') अथवा सावकाश ('आगम'); किंवा स्तब्धतेतूनच एकाएकी अतिब्रलवान् असा नाद उत्पन्न करतां येतो. (हा स्तब्धतेनंतरचा अचानक आपात, तो 'नादस्फोट'). स्वराचें नादब्रल अत्यल्पकाळांत अचानक बंद करतां येतें ('स्तंभन,' 'नादस्तंभन') किंवा तें हळूहळू कमी करतां येतें ('श्रय'). कांहीं विशिष्ट संदर्भांतील नादाची जी धर्मजाति तीच बदलून प्रकारभेद करतां येतो-जसें किरटा, गंगाणा इत्यादि आवाज. (हा 'नादधर्मभेद'). उच्चारभेद उत्पन्न करण्यांत या सर्व ध्वनिभेदांचा वेळां-वेळीं हातभार लागतो.

हे शरीरानुगामी वर्णन झालें. याचा व्यक्तिनिरपेक्ष अभ्यास भौतिक उपकरणांनीं होऊं शकतो.

भौतिक विश्लेषणासाठीं नादब्रल, स्वरोच्चता-नीचता आणि नादधर्म हे तीन नादगुण एकमेकांहून स्वतंत्र असे मानले कीं पुरतात. विश्लेषण जें होऊं शकतें तें प्रत्यक्ष श्रवणाचें नव्हे तर नाद उत्पन्न करणाऱ्या पार्थिव वस्तुच्या कंपनाचें; खरें पाहतां (किंवा बहुशः) त्या कंपनामुळे, हवेतील कणांमध्ये दाब आणि गति यांमध्ये जे स्थलकालानुवर्ती पुढेंपुढें सरकणारे असे फेरफार होतात, त्यांच्या परिणामभूत हालचालीचें. क्षणकालिक 'तुटक' नादांत ही हालचाल व तिचा परिणाम आवश्यक नसतो; तर उलट, अखंड दीर्घ एकाच उंचीवरील स्वरनादाशीं संबंधित अशी ही हालचाल व हा परिणाम यांची पुनरावृत्ति होत असते; आणि या दोन अंतिम प्रकारांमध्ये पडणारे असेहि भेद असू शकतात. हालचालीचा परिणाम जाणणारे-मापणारे साधन हेंहि एक पार्थिव वस्तुच असतें व त्यांत कंपनें होतात तींच खरोखर जाणलीं 'मापलीं' जातात, अर्थात् नाद उत्पन्न करणारी पार्थिव वस्तु व हे 'जाणण्याचें' पार्थिव साधन हीं एकमेकांशीं अत्यंत सहानुभावी असली पाहिजेत, अन्यथा उत्पादक कंपनप्रकार एक व ग्राहकाचें कंपन कांहीं प्रमाणांत ल.ता.वि. २९ अ

वेगळें असा दोष येतो. (हा दोष कमी होईल अशी ग्राहक साधनें आहेत, परंतु पूर्णपणे निदोष असें साधन नाहीं). ज्याला भौतिक विज्ञानपरिभाषेत शुद्धजातिकंपन म्हणतां येईल तें निसर्गात सहसा आढळत नाहीं, नैसर्गिक नाद हे बहुधा मिश्रजातिकंपनाचे असतात. भौतिक विश्लेषणांनं कोणतेंहि मिश्रजातिकंपन हें अनेक शुद्धजातिकंपनांमुळे बनलेलें मिश्ररूप असें ठरवून त्या मिश्ररूपाचे घटक, जीं अनेक स्वतंत्र शुद्धजातिकंपनें, तीं वेगवेगळीं जाणतां येतात. विश्लेषणामध्ये हें मिळतें कीं त्या प्रत्येक घटककंपनाची स्वतःची अशी कंपद्रुति (दरसेकंदास) किती आहे, त्या प्रत्येक घटकाचा स्वतःचा असा कंपनप्रसर म्हणजे हालचालीचा आवाका किती आहे, आणि प्रत्येक घटककंपन हें इतरांच्या मानानें किती आधीं किंवा उशीरा 'सुरू झालें' असें मानावें—अथवा वेगवेगळ्या घटकांचे स्वतःचे असे कंपनप्रसर त्यांच्या त्यांच्या आवाकाच्या जास्तीत जास्त 'टांकाला' पोहोंचतात त्यांमधील वेगवेगळे कालावकाश किती व कोणते आहेत.

वर उल्लेखिलेले कंपनघटक,— त्यांची संख्या (विश्लेषणतत्त्वतः अनंत असली तरी) अमुक संदर्भात जास्तीत जास्त किती मानावी; त्यांच्या स्वतःच्या अशा कंपद्रुती कोणकोणत्या आहेत; त्यांचे प्रसर प्रत्येकीं किती किती आहेत; आणि या प्रसरांमध्ये आधीं / नंतर असे कालावकाश कोणते व किती आहेत—हें विश्लेषण झालें म्हणजे एका नादाचें भौतिक विश्लेषण झालें. यापलीकडचा भाग कर्णविज्ञानाचा आहे, आणि कानामध्ये काय होतें, कानांनीं विश्लेषण किती व कोठवर होतें याचा जो अभ्यास आजवर झाला आहे त्यांत असें आढळतें कीं कंपद्रुति आणि कंपनप्रसर याबाबतीत कानाच्या ग्रहणमर्यादा या भौतिक साधनांच्या ग्रहणमर्यादांहून फार कमी आहेत. इतकेंच नव्हे तर, भौतिक साधनांमध्ये कंपनाची धर्मजाति व त्याची एकत्रित (सामासिक) मिश्रकंपद्रुति हीं लक्षणं वेगवेगळीं करितां येतात तेवढें काम कानांनीं होत नाहीं. कंपनधर्मजाति बदलली कीं सामासिक मिश्रकंपद्रुति बदलल्याचाहि भास होऊं शकतो. (एका तारेचा जोड दुसऱ्या तारेवर सहज घेतां येतो, परंतु गळ्याशीं तार मिळवणें जरा वेळखाऊ असतें हें सर्वांच्या अनुभवाचेंच आहे).

असें दोन स्वरनादांचें विश्लेषण झालें कीं एका नादाची सामासिक कंपद्रुति दुसऱ्याच्या सापेक्ष अशी किती उच्चनीच आहे हें ठरतें. हें झालें भौतिक मापनः त्याला किमान मर्यादा आहेत त्या अतिसूक्ष्म, परंतु कानांनां मात्र इतकी सूक्ष्मता साध्य नाहीं ! कंपद्रुतिमध्ये जो बदल व्हावयाचा तो अतिसूक्ष्म असल्यास कानांनां जाणवत नाहीं. इतकेंच नव्हे तर मूळच्या आधारस्वरनादाची स्वतःची कंपद्रुति किती आहे यावरहि 'जाणवेल इतपत' फरक कमीतकमी किती असावा हें ठरतें. (अति गाढ खर्जातील स्वरनादांत सूक्ष्म फरक झाला तर सहसा जाणवत नाहीं, अतितार-स्वरांतील सूक्ष्म फरकाहि जाणवत नाहीं, हें प्रसिद्धच आहे.) शिवाय, ज्यांनां दुपटीचा स्वर, दीडपटीचा स्वर इत्यादि प्रकारें कान 'ओळखतात,' त्यांची भौतिक कंपद्रुति तंतोतंत दुप्पट, दीडपट इत्यादि असेलच असें नाहीं ! नादांची कंपद्रुति सुमारे २०० हेर्त्स ते सुमारे ५०० हेर्त्स असली तरच हा 'गणिती' द्विरोध तंतोतंत जुळतो, त्याच्या अलीकडे—पलीकडे फरक होत जातो. शिवाय, ज्याला 'वेगळें स्वरत्व' असें निश्चित म्हणतां येईल असा स्वरत्वभेद (जसा सा—अतिकोमल रे) हा भौतिक साधनांच्या दृष्टिनें फारफार मोठा असतो. (वेगळ्या स्वरत्वाच्या फरकालाअ भिनव-

शुमानें 'ध्वनिवैलक्षण्य' असें नांव दिलें आहे.) आणि या सर्व कर्णप्रतीतिमध्ये नादाच्या धर्म-जातिमुल्लेहि कांहीं फेर होऊं शकतो.

याचा अर्थ असा नव्हे कीं कान हे सूक्ष्मग्राहक नाहींत; कान आणि डोळे हीं इंद्रियें इतकीं सूक्ष्मसंवेदक आहेत कीं त्यांजबद्दल विस्मयच वाटावा, परंतु मुद्दा हा कीं भौतिक साधन॥ त्याहून अधिक सूक्ष्मतेचें आहे, आणि भौतिक साधनाची वेदनक्षमता व कानाची (आणि त्याच्या जोडीनें व मुख्य म्हणजे मेंदूची) संवेदनक्षमता हीं एकप्रमाण, तुल्य अशीं नव्हेत, परंतु दोहों-मधील फरक ठीकठीक कळला कीं भौतिक साधनांनीं केलेली परीक्षा ही कर्णप्रतीतिच्या 'भाषेंत' कशीं कोठवर मांडावी हें कळतें व कर्णप्रतीतिहि व्यक्तिनिरपेक्ष अशी जाणतां येते. मात्र कर्णविज्ञान तेवढें प्रगत झालेलें नाहीं आणि या 'फरका' चा अभ्यास पूर्ण नाहीं.

हें झालें कंपद्रुतिबद्दल, आणि नादधर्मजाति हीं भौतिक विज्ञानदृष्ट्या त्यांतच येऊन गेली. उरला नादबलभेद, त्यांतहि बरीलप्रमाणेच आढळतें. नादबलभेद मापण्याचें भौतिक गमक म्हणजे कंपनाचा, हवेंतील दाब-गतीचा, प्रसर म्हणजे आवांका, नादबलभेद 'बेल' या मापानें मोजतात, परंतु व्यवहारांत बेलचा दहावा भाग-डेसिवेल-हाच उपयोगी होतो, हें मापन घातांकश्रेणीनें होतें. जसें २० डेसिवेल (२ बेल) म्हणजे शंभरपट नादबल, ३० डेसिवेल म्हणजे हजारपट, उणे १० डेसिवेल म्हणजे $\frac{1}{10}$ नादबल, उणे २० डेसिवेल म्हणजे $\frac{1}{100}$ पट नादबल. कानांची नादबलसंवेदना ० डेसिवेल पासून १००-१२० डेसिवेल इतकी आहे, म्हणजे ऐकूं येणारा सर्वांत अतिदुर्बल नाद जेवढा असेल त्याच्या १०० ०० ०० ०० ०० ०० पट बलाचा नाद ऐकूं येतो! परंतु भौतिक साधनांचा आवांका याहून मोठा आहे, आणि फार मोठा नाद ऐकतांना कान वासतात थकतात व ऐकणेंच सोडून देतात, तसें भौतिक साधनांचें नाहीं. (अतितार नादानेंहि कानठळ्या वासतात—जरी नादबल वाढलें नाहीं तरी; तसेंच हें आहे). पुन्हां, नादाची धर्मजाति व नादबल यांचे एकमेकांवर परिणाम झालेसें कानांनां कधीं भासूं शकतें; शिवाय नादबल व स्वरोच्चता यांच्या संवेदनाचाहि एकमेकांवर परिणाम होतो. या संकरमर्यादा भौतिक साधनांनां नाहींत.

येथेंहि लिहिलें पाहिजे कीं, कान व भौतिक साधन यांची तुल्यता केव्हां किती व कशीकशी हें पूर्णपणें ठरलें कीं भौतिक साधनांच्या परीक्षेवरून कर्णप्रतीति निश्चित ठरवतां—मापतां येईल, हाहि अभ्यास अजून पूर्ण नाहीं.

* केवळ कंपनद्रुतिविश्लेषण करणारे सर्वप्रगत यंत्र म्हणजे फ्रीक्वन्सी ऑनलायझर, आज अशीं यंत्रें सुचईत चार आहेत, त्यांपैकी दोन जरा अनगड आहेत एवढेंच, फ्रीक्वन्सी ऑनलायझरपेक्षां अधिक प्रगत यंत्र आहे तें हार्मनिक् ऑनलायझर, त्यांत घटककंपद्रुतीसहित त्या त्या घटककंपनाचा प्रसारहि मापला जातो, परंतु 'साउंड स्पेक्ट्रोग्राफ' सुद्धें हें स्वतःपटीचें यंत्र मागें पडलें. 'साउंड स्पेक्ट्रोग्राफ' सर्वांत महाग तरी अधिक सोईचा व सूक्ष्म असतो.

उपरोल्लिखित भौतिक साधनें हीं वेगवेगळीं वापरलीं जातात,* आणि जेव्हां एकादा शब्द इत्यादि उच्चारिल जातो तेव्हां नादामागून नाद होत असतात, ती 'प्रवाह' गति या वेगवेगळ्या साधनांत मापली जात नाही. ही गति, बल व बलभेद, द्रुतिभेद हे सर्व एकत्र जाणण्यामापण्याचें साधन म्हणजे 'साउंड स्पेक्टोग्राफ,' सध्यां सुवर्धित अशी दोन यंत्रे आहेत, वरील शोरे या यंत्रांसह लागू होतात, शिवाय त्यांत जी गतिची नोंद होते ती फार सूक्ष्मतेची असते, एक कंपद्रुति-मिश्रण व त्याचें बल, व त्यापुढचें कंपद्रुतिमिश्रण व त्याचें बल, हीं $\frac{1}{1000}$ सेकंद इतक्या कालांतराचीं अलग अशीं त्यांत सहज दिसतात, कानांची एकेका नादाबद्दलची ग्रहणक्षमता वर सांगितलीच, परंतु येथें नादामागून नाद ही जी गति आहे ती कानांनां नेहमींच $\frac{1}{1000}$ सेकंद इतकी 'नको असते,' उदाहरणार्थ, 'शब्दार्थ' ऐकणें याकडेच चित्त असतें तेव्हां मुख्य शब्द-घटकांचीच नोंद कान प्रामुख्याने करतात, अशा वेळीं स्पेक्टोग्राफच्या नोंदीची सूक्ष्मता त्या त्या इष्ट प्रमाणांत दुर्लक्षावी लागते, अशीं अनेक पथ्ये या साधनांच्या वापरांत वाळगावीं लागतात.

याचा एक व्यतिरेकरूप पडताळा घेतां येतो, उपरोक्त साधनांनीं ध्वनींचें भौतिक विश्लेषण केल्यावर, तेंते विश्लेषणघटक त्या त्या प्रमाणातें त्या त्या क्रमानें दाखल होऊन त्यांपासून एकेक स्वतंत्र (विश्लेषित) नादध्वनि व परिणामी संकलित नादध्वनि निर्माण होईल, व अशा ध्वनींची क्रमपरंपरा प्रत्यक्ष कर्णगोचर होईल, असें 'संकलनयंत्र' आहे, (त्याला साउंड सिन्थसायझर म्हणतात, तें बनवतां हि येतें) जर ग्रहण-विश्लेषण-विश्लेषित घटकांचें पुनरुत्पादन-संकलन हें ठीकठीक झालें, तर मूळचे बोल वगैरे जसे प्रथम प्रत्यक्ष उच्चारित रूपानें ऐकूं आले तसेच हे संकलित ध्वनींनीं उत्पन्न केलेले 'कृत्रिम' शब्द ऐकूं आले पाहिजेत, परंतु असा अनुभव येतो कीं मूळचा उच्चार व हा कृत्रिम उच्चार हे तंतोतंत एकसे नसतात, पुष्कळच फरक पडतो.

म्हणून आजच्या आघाडीवरच्या वैज्ञानिक संशोधनकार्यांत प्रत्यक्ष उच्चार व त्याचें यंत्रसाधित विश्लेषण-संकलन-पुनरुत्पादन यांचा तुलनामत्क अभ्यास हाच अतिशय महत्त्वाचा मानतात. तसें मानण्याकरण्याला व्यावहारिक गरजेचीं हि कारणें आहेत, टेलिफोन इत्यादि यंत्रणांच्या, भाषण-संगीत यांच्या यथातथ्य संक्रमणांसाठीं वापरांत असलेल्या उपकरणांच्या, रचना परिपूर्ण नाहीत; त्या तशा व्हाव्या यासाठीं वरील संशोधन आवश्यक आहे, त्यामध्ये आय्वीएम व बेल् टेलिफोन या अमेरिकन कंपन्या आघाडीवर आहेत, ब्रुटि एवढीच कीं या व्यापारी संस्था असल्यामुळें बरेंच संशोधन त्यांची स्वतःचीं वैज्ञानिक नियतकालिकें असूनहि त्यांतहि प्रसिद्ध होत नाही व जें होतें तें त्रुटित-खंडित रूपांत व उशीरां होतें, तरीहि सध्यां उपलब्ध झालेल्या अशा एका शोधाचा उल्लेख हवा.

स्पीच् रेकॉमिशन म्हणजे भाषित उच्चार अमुकच आहे हें श्रोत्याला कळतें तें कशामुळें व कसें, हा या संशोधनाचा विषय आहे, त्यामध्ये असें आढळलें कीं भाषिताचे शब्द इत्यादि जे घटक, त्यांच्या सुस्वातीच्या भागाकडे श्रोत्याचें सर्वाधिक लक्ष असतें, तो सुस्वातीचा भाग

* नादबल मापण्याचें सर्वप्रसिद्ध साधन म्हणजे डेसिबेल (डीबी) मीटर, तें अनेक ठिकाणीं आहे.

(जसे 'सुरुवातीचा' या शब्दातील 'सुरु') एकदा चित्तांत ग्रहण झाला की पुढील भाग नीट श्रवण न होतांच—किंवा न होतांहि—श्रोता आपल्यापरीने शब्द 'पुरा करतो, ' (सुरु इतकें ऐकल्या-बरोबर सुरुवात, सुरुवातीला, इत्यादि प्रकारांची पूर्ति त्याच्या मनांत आपल्याआपच तयार होते). अर्थात् अशा कृतिमार्गे पूर्वसंस्कार व त्यांची स्मृतिजागृति ही असतेच. (उदाहरणार्थ, 'सुरु' नें सुरु होणारा कांहींच शब्द श्रोत्याच्या आधी कानांवरून गेलेला नसेल, तर तो पूर्ति करूं शकणार नाही, शेंवटपर्यंत अवधान देत श्रवण करील, उलट एकाद्या श्रोत्याच्या बुद्धिमध्यें 'सुर्वे, ' 'सुरवंट, ' 'सुरकाडी' इत्यादि अनेक शब्दस्मृति जागृत होतील व तो 'वृ' नंतर कोणता उच्चार होतो याची वाट पहात राहील व अशा प्रकारें टप्प्याटप्प्याने अंदाज बांधीत राहील. * संस्कार व स्मृति यांचें महत्त्व श्रवणांत अतिशय आहे हें प्रमेय येथें प्रायोगिक विज्ञानानें सिद्ध झालें आहे, इतकें की, त्या प्रमेयावर आधारित अशी 'व्होकोडर' नांवाची यंत्रणा आयुबीएमने प्रयोगशाळेंत बनवून तिच्या-वर अभ्यास सुरू केला आहे. पूर्वसंस्कारांशी तुल्य असें भौतिक उच्चारवस्तुवर आधारित संख्यात्मक संकेतजाल (व्होइस् कोड) बनवून तें या यंत्रणेंत वापरलें जातें, अशी संकेतजालें हाच व्होकोडरचा मानवनिर्मित संस्कारसंग्रह (मेमरी स्टोअर), या संग्रहांतून व्होकोडर उचल करतो (मेमरी रिट्रीव्हल), त्यासाठीं वर उल्लेखिलेलें प्रमेय साहाय्यक ठरतें; तें असें की, उच्चारित शब्दादि घटकाचा जो सुरुवातीचा भाग त्याच्या वर्णन-ग्रहणासाठीं अधिक काळ दिला जातो व पुढचा भाग त्वरेनें वर्णिला जातो. (जणू 'धागेत्रक' या बोलांतील 'धागे' हें चित्ताला सूक्ष्म वारकाव्यांसह कळतें म्हणजे तेथील एकेक क्षणबिंदु महत्त्वाचा असल्यामुळें सावकाशासा भासतो, तर 'त्रक' कडे विशेष लक्ष असण्याची गरज उरली नसल्यामुळें तेवढा भाग जणू अल्पकालांत होऊन गेलेला असा भासतो. कालमापनाचीं प्रमाणें बदलतात असें मात्र नव्हे ! तर अवधान कमीअधिक होत असतें, अमुक भागाला अधिक काळ देणें हें यंत्रणेच्या सोईसाठीं केलेलें आहे. चित्तबुद्धिला काय कालमान प्रतीत होतें हें अजून माहीत नाही कारण हा 'अंतःकरणस्थ काला' चा विषय आहे व त्याच्या अभ्यासाची साधनें अजून नाहीत, 'मानसशास्त्रज्ञा'ंच्या कल्पनाविलासाला येथें थारा नाही !)

संस्कार, मात्रास्पर्श व स्मृति यांजवद्दलहि बरेंच वैज्ञानिक संशोधन झालें आहे, विशेषतः रशिया, अमेरिकेंतील संयुक्त संस्थानें व कॅनडा येथें. (आपल्याकडे कॅनडातील डॉ. पेन्फील्ड यांचेंच नांव अधिक माहीत आहे,) मानवी स्मृति ही संस्कारांमुळें अतिशय वाढते, इतकी की कल्पनाही करवत नाही, कोणताहि इंद्रियग्रहीत विषय मेंदूमध्यें पक्का व सर्वांगांनीं कायमचा ठसलेला असतो, आणि तो जागृत व्हावा असें काहीं घडलें की स्मृति-जागृति अगदीं मुळावरहुकूम सर्वांगीण होते—इतकी की आपण जणू तो तो विषय पूर्वीप्रमाणेंच प्रत्यक्ष अनुभवीत आहांत; हें आतां सिद्ध झालें आहे. (प्रयोगामध्यें जागृतिसाठीं बीजधारी अग्र वापरतात, परंतु स्वप्रयत्नानेंहि अशी जागृति करतां येते—मात्र असा स्वप्रयत्न हमखास अचूक गुणकारी ठरावा याचीं पथ्यें व क्रियालक्षणें कोणतीं हें अजून माहीत नाही, म्हणून स्वप्रयत्न हें साधन नेहमींच विश्वसनीय ठरत नाही), विस्मरण कधींच कशाचेंच नसतें, कांहीं इतर विरोधी

* या सुद्याचा धागा पुढें 'फोर्गेटाल्ट' या कल्पनेमध्ये येईल.

संस्कारांनीं कांहीं स्मृतिविशेष दवलेले असू शकतात व असतात एवढेंच, परंतु विरोध कशामुळे कसा कोठवर हें कळलें कीं ते विरोधसंस्कार त्यावेळेपुरते तरी दाखून टाकतांहि येतात.

आधुनिक वैज्ञानिक उच्चारशिक्षाशास्त्राच्या भौतिक गमकांचा उपयोग कोठवर होतो याचें उत्तर येथें आलें, आणि त्यामध्यें कोणते विषय किती प्रमाणांत येतात हेंहि दिसलें.

जेथें चित्तबुद्धिव्यापारांचा विषय येतो तेथें अभ्यासाची वैज्ञानिक पद्धति म्हणजे अवलोकन व प्रयोग; ते इतरांवर केलेले; त्यांत 'वर्तन' कळतें, दुसरी पद्धति म्हणजे स्वतःच अंतःमुख होऊन स्वतःचें अवलोकन करावयाचें—यांत कांहीं प्रयोगहि साध्य होऊं शकतात, या पद्धतिला 'इण्ट्रोस्पेक्टिव्ह' पद्धति म्हणतात, तीच लोकप्रसिद्ध आहे, परंतु अत्यंत धोक्याची आहे, शास्त्रीय पथ्यें पाळून ही पद्धति वापरणें अतिशय कष्टाचें आहे, परंतु ज्याला ती साध्य होते तो चित्तानुभवा-बद्दल निदान आडाखे तरी पुष्कळ व पुष्कळ ग्राह्य असे वांधूं शकतो, पाणिनि हा या वाचतांत फारच उच्चकोटीला पोहोंचलेला असला पाहिजे, आधुनिक पाश्चिमात्यांत पॅजेट या इंग्रजाचें नांव विशेष उल्लेखिलें जातें.

(जर आपणांस मार्गातील धोक्यांची कांहीं कल्पना आहे, पद्धतिचीं पथ्यें माहीत आहेत, तर आपणहि आपल्या शुद्ध भूमिकेवरून कां होईना पण प्रयोगविचार कां करूं नये, असें ठरवून प्रस्तुत लेखकांनै फार्सी—उर्दू—'हिंदी'—संस्कृत—मराठी यांमधील उच्चारपद्धतींची तुलना करण्याचा कांहीं प्रयत्न केला; हिंदीमधील खडीबोली—ब्रज—अवधी—भोजपुरी—मैथिली—राजस्थानी भेदांकडे तसेंच पाहिलें, त्यांतून जें मिळालेंसैं वाटलें त्यावर या 'लयतालविचारां' तील फार्सी संस्कारसंकराबद्दलचा तर्क आधारिला आहे, तो कल्पनाविलासच आहे असें नव्हे.)

३) लयमानाचें प्रमाणगमक कसें ठरवावें ?

स्वरनाद हा दीर्घ अनुरणनात्मक स्वरा, तथापि तो क्षणिक असाहि उच्चारितां येतो, आणि तेव्हां त्याला स्वरवर्णमातृका म्हणावें हें उत्तम, दांत—आठ इत्यादि वर उल्लेखिलेल्या, आणि कंठकूप—श्वास इत्यादि न उल्लेखिलेल्याहि, शरीरसाधनांशिवाय जे उच्चारितां येत नाहींत ते व्यंजनवर्ण, व्यंजनवर्ण जर अनुरणनात्मक करावयाचा तर त्याच्याशीं एकाद्या स्वराचें मिश्रण करावें लागतें, तें व्यंजनाक्षर, दोन किंवा अधिक स्वर मिश्रित होऊं शकतात तसे दोन किंवा अधिक व्यंजनवर्णहि मिश्रित होऊं शकतात, हे सर्व ते संयुक्तवर्ण; कोणत्याहि एकेरी किंवा संयुक्तवर्णाचा उच्चार श्रणैकाहून दीर्घ झाला तर तें अक्षर, अक्षरापुढें अक्षर, केवळ वर्णापुढें अक्षर, अथवा अक्षरापुढें केवळ वर्ण किंवा मातृका आल्यानै होतें तें वर्णपद अथवा पद, त्यांतील अक्षरें किंवा वर्ण हे संयुक्तहि असूं शकतील, एकाच एकेरी अथवा संयुक्त स्वराचेंहि वर्णपद बनूं शकतें (जसें अं, आः इत्यादि), परंतु एकेरी किंवा संयुक्त व्यंजनवर्णांनै जें बनतें तो केवळ 'स्फोट,' त्याला वर्णपद म्हणत नाहींत, (जसें टाळीचा आवाज, घोडा—वैल यांना दिलेला 'क्व' अशा कांहीं क्षणिक उच्चाराचा इषारा, इत्यादि; हें नीट लिपिवद्ध करणें जवळजवळ अशक्य आहे), वर्णपदक्रमानै आपेंतील 'बोल' होतो, म्हणून व्युत्क्रमानें वर्णपद म्हणजे शब्दावयव, एकाच एकेरी किंवा संयुक्त स्वराचा, अथवा एकाच एकेरी अथवा संयुक्त व्यंजनाक्षराचाहि, 'शब्द'

बनू शकतो. (जसे ओ, ऊँ, हो, क्या). शब्दाने कांहीं वस्तु, पदार्थ, कल्पना इत्यादींचा अथवा त्यांच्या विशेषांचा बगैरे निर्देश व्हावयाचा, यासाठी ती वस्तु इत्यादि—तिचा द्योतक बोल—त्या बोलाचा अमुक विशिष्ट उच्चार, या तीन गोष्टी एकसाथ कामी येतात. तत्त्वतः या तिहींचा एकमेकांशी कांहीं एक संबंध नाही, परंतु संकेताने वस्तु—शब्द—उच्चार यांमध्ये संबंध 'आणला' जातो. हा संदेश श्रोतावक्ता यांमध्ये त्या संदर्भात तरी एकच असावा लागतो. असा जो संकेत—निर्देश तोच त्या बोलाचा त्या भाषंतील त्या संदर्भातील अर्थ. म्हणून उच्चारभेदानेहि अर्थभेद होऊ शकतो. शब्दपरंपरेने वाक्यभाग व वाक्यभागपरंपरेने वाक्य बनते. (अर्थात् एकाक्षरी वाक्यहि असू शकते.) वाक्यभाग व वाक्यभागपरंपरा यांनाहि अर्थ असतो तो शब्दक्रम व उच्चारक्रम (म्हणजेच एकूण उच्चार) यांनुसार बदलू शकतो, या उच्चारामध्ये भेददर्शक जी लक्षणे तीं पूर्वी लिहिलीं. नादाचे अखंडत्व—खंडितत्व, नादाचे उच्चनीचत्वप्रमाण, त्याचे स्फोट—आपात—आगम—अय—स्तंभन हे बलभेद, नादाचा धर्मजातिभेद, शून्यबल म्हणजे विराम हा भेद, उच्चारांमधील दन्त्योष्ठ्यादि शरीरभेद, व या प्रत्येकाचे सापेक्ष न्हस्वदीर्घत्व, हीं लक्षणे उच्चारभेदांचीं होत. त्या प्रत्येकाचा अर्थभेद निर्मितीसाठी कमी अधिक प्रमाणांत उपयोग होतो. आणि यांतहि कधी संकेत असतात व ते श्रोतावक्ता यांमध्ये मतैक्याने ठरलेले असावे लागतात; म्हणजे श्रोतावक्ता यांचे संस्कारवळणहि एक असावे लागते.

गायन हे भाषितच आहे, वादनांतहि वर्णोत्पादन असते म्हणून तेहि भाषिताशीच नुसल्य होय. ही भाषिते त्या त्या समाजाच्या तत्कालीन भाषासंप्रदाय—संस्कारांवरच अवलंबून असतात. या भाषाभाषितांची जी उच्चारक्रमपरंपरा, तिच्यांत अमुक उच्चार एक व त्यानंतर अमुक हा दुसरा, हे ठरविण्यावर लयमान अवलंबून असते. ही कर्णप्रतीति जी व्हावयाची ती श्रोता कितपत सूक्ष्मसंवेदी आहे यावर अवलंबून राहिल, आणि संवेदनक्षमता ही अभ्यासाने कांहीं प्रमाणांत वाढवितां हि येते. तरीहि संस्कार, वळण हे मुळाशी असतेंच.

आपला प्राचीन परंपरेचा मूळ भाषाघटक म्हणजे वर्ण. वर्णपदाचे जे विधान वर केले त्यानुसार लयमानाचा मूळ घटक अक्षर हा ठरतो; एका उच्चारमुक्त सलग न्हस्व अक्षरोच्चाराला जो काळ दिला जातो तो एक लघु, आणि त्याचे (निमेषांमध्ये, सेकंदामध्ये) कालमान निश्चित केलेले असे तेव्हां श्रुवमागीचा एक लघु ती एक मात्रा म्हणजे अमुक इतका काळ, पुढे (सेकंदामधील) कालमानाची ही निश्चिती जेव्हां परिपाटांत राहिली नाही, तेव्हां मात्रा हाहि एक सोईस्कर असा न्हस्व कालखंड झाला व एक लघु (उच्चार) म्हणजेच एक मात्रा (काल) असे होउन उच्चारकाल हाच मात्राकाल झाला. आणि अर्धमात्राकालाचा उच्चार तो द्रुत, पावमात्राकालाचा उच्चार तो अणु किंवा विराम, दोन मात्राकालांइतका अखंड उच्चार तो गुरु, इत्यादि व्यवस्था प्राप्त झाली. हे साधारणतः उच्चारानुगामी म्हणजे ज्यांत 'स्वरा'क्षर हे अनुस्यूतच आहे अशा (कृ नव्हे तर क इत्यादि) अक्षरांवर आधारित, म्हणून स्वरांगाने झाले. परंतु जेथे केवळ नादबलभेदच लक्ष्य आहे (जसा स्फोट—आपात—आगम—अय—स्तंभन—विराम) त्या उच्चारक्रमांमध्ये मात्रा हे मान न्हस्व होतें, म्हणून या 'तालांग' मानांमध्ये एका लघुला अनेक उच्चारमुक्त न्हस्व अक्षरे यावीं असे झाले. त्याप्रमाणे ३, ४, ५, ७, ९ न्हस्व अक्षरे देऊन एकेक तालांगलघुमान एकेका

संदर्भात केले गेले, ते अनुक्रमें तिख-चतस-खंड-मिश्र व संकीर्ण लघु. ही पंचजातिलघुव्यवस्था द्राविडामध्ये आजहि आहे, परंतु तिच्यांत एक विसंगति आढळते. ती ही की, लघु ३, ४, ५, ७, ९ मात्रांचा असला तरी त्याच संदर्भातील द्रुतमात्र २ मात्रांचाच मानतात, अनुक्रमें १॥, २, २॥, ३॥, ४॥ मात्रांचा नव्हे (व त्याचप्रमाणे अणु वगैरेहि). ही विसंगति रत्नाकरापासून आहे. ती टाळावी म्हणून म्हणा, की इतर काहीं कारणाने म्हणा, द्राविडांव्यतिरिक्त इतर भारतीयांनी तालांगलघु हा सामान्यतः चार मात्रांचा मानला, त्यांत सामान्यतः चार उच्चारसुकर न्हस्वाक्षरें (स्वरांगलघु) असावीत असे केले हें आपणांस 'संगीतसारा' मध्ये दिसतें : तेथे तालांगलघु हा कधी थों असा दीर्घ लिहिला आहे तर कधी जकिरक, कुंदरिकि असा चार न्हस्वाक्षरांनी लिहिला आहे. (म्हणजेच थोंचा उच्चार 'थों ऽऽऽ' इतका दीर्घ).

परंतु फार्सीमध्ये लघु-गुरु-गुरुतर ही विभागणी आहे, आणि अक्षराऐवजी वर्णपद-शब्दावयव हें लयमानाचें लक्ष्य आहे. एक उदाहरण घेऊं: 'कल' शब्द मूळ भारतीय भाषांमध्ये (देशीभाषांतहि) लघु + गुरु असा उच्चारित व वर्णित आहे; तसाच तो फार्सीमध्येहि ओता वर्णित करील, परंतु 'कसव' याचें भारतीय परंपरेनें वर्णन लघुलघुलघु असें आहे कारण ही वर्णनें, वर्गीकरणें संस्कृतांतील तर्शाच ठेविलीं गेली आहेत (व संस्कृत उच्चारशिक्षा निदान पाणिनिनंतर तरी अगदीं नियमबद्ध आहे-संस्कृत उच्चार क + स + व असाच आहे); परंतु देशी उच्चार मात्र क + स + व असा आहे; लघु + सप्तद्विकला + द्विकला (१ + १ + १ मात्रा), एकूण दोन मात्रा. 'स' दीर्घ होऊन कसऽव असा उच्चार होतो तो $१ + १\frac{१}{२} + \frac{१}{२} = २$ मात्रांचा. फार्सीमध्ये कसव याचें वर्णन लघु + गुरु होईल तर कसऽव याचें लघु + गुरुतर असें होईल, कारण 'सव' हें वर्णपद तेथे अनुलक्षित असतें.

ज्यांना $\frac{१}{२}$, $\frac{१}{३}$ येथपर्यंत मात्राभाग मोजण्याची संवय, त्या परंपरागत रीतसर शिश्रितांना यांत भारतीय परंपरा-परिभाषाच स्पष्ट व तुलनेनें अचूक दिसेल. परंतु ज्यांचा अभ्यास तेवढा नाही त्यांना फार्सी पद्धति अधिक प्रत्ययकारी वाटे. ज्यांचा अभ्यास तेवढा आहेच आहे, परंतु परिभाषा व शास्त्र अवगत नाही, त्यांची मोजणी $\frac{१}{२}$, $\frac{१}{३}$ मात्राभागांपर्यंत अचूक होईल पण वर्णन मात्र त्यांना करता येणार नाही, कदाचित् ते फार्सी पद्धतिनें वर्णन करतील.

हे तिन्ही प्रकार आज आपणांस दिसतात ! शास्त्र जाणणारे लोक पहिल्या प्रकारचे. त्यांची संख्या अत्यल्प आहे. तिसऱ्या प्रकारांत बहुसंख्य 'उत्तरभारतीय' ज्येष्ठ श्रेष्ठ संगीतकार-कलावंत येतात तेहि आतां तुरळकच आढळतात हे दुर्दैव ! दुसरा प्रकार मात्र इतर सर्वांचा. आपले हल्लीचे छंदविवेचक त्यांपैकीच आहेत.

यांतच बलमेदाचें तारतम्यहि अधिक भर म्हणून येतें. कसव याचा उच्चार क'सव असाहि होतो, हा फार्सी वळणाला जवळ आहे. आणि कस'ऽव असाहि होतो. पहिल्यामध्ये क वर आपात आहे तर दुसऱ्यांत स दीर्घ असून त्यावर नादबलाचा आगम आहे. कोणत्या उच्चाराचा अवलंब कोण्ट करावयाचा यावर हें निवडले जाईल, आणि त्यामध्ये संदर्भ, अर्थभाव व संस्कार हे तिन्ही कामी येतील. ('धा' वर जोर केव्हां किती द्यावयाचा, 'धीन्' चा हुंकार केव्हां किती

लांबवाक्याचा, 'तीन्' चा खुलेपणा टाकून देऊन 'क्त्' हा नैद बोल केव्हां घ्यावयाचा, या तालिमीमध्ये हेंच येतें). पूर्वी प्रेमवीर, धर्मवीर असे मराठी बोलपट होते त्यांच्या हिंदी आवृत्तीहि उत्तरभारतांत लोकप्रिय झाल्या, पण मराठी उच्चार प्रे'ऽ + म + वी' ऽ + र्, घ'ऽ + म + वी' ऽ + र् असे, तर हिंदी उच्चार प्रे'ऽ + म्मी ऽ र्, घ + र'म् + वी ऽ र् असे असत. यांत स्वरांग-तालांग हीं दोन्हीं किती वेगळीं झालीं पहा !

सर्वासाधारणपणें अक्षरोच्चार हें लक्ष केल्यामुळे मिळणारीं स्वरांगें, आणि केवळ नाद-बलभेदावर लक्ष दिल्यामुळे मिळणारीं तालांगें, या दोन्ही लयमानकारकांच्या निबडीमध्ये, अंगमानांमध्ये, भाषा-भाषासंस्कार यांचा भाग किती मोठा, हें आतां स्पष्ट होईल; आणि लयमानाचें प्रमाणगमक कसें ठरवावें याबद्दल शास्त्रविहीन विचार किती प्रचलित आहेत, अमुक एकच प्रमाणगमक सर्वांनीं मानलेंच पाहिजे असा कायदा हट्टानें करणें किती अविचाराचें होईल, याचीहि प्रतीति येऊं शकेल.

परंतु तेवढ्यानेंहि उत्तर पुरें होत नाही. खंडांकडेहि पहावयास हवें. खंड केव्हां कोठें पडतात, यतिक्षण केव्हां येतो, हें अनेक गुणलक्षणांवरून ठरतें. केवळ 'खंड' आकारानें सारंगम-मंगरेखा अशी तान घेतली तरी चार स्वरांनंतर यतिस्थान भासेल. नानामामा यांत दोन अक्षरांनंतर भासेल, तळमळत धडपडत चाऽल्लोऽऽ यांत पांच व दहा अक्षरांनंतर भासेल तर सरपटतचलवळत चाऽल्लोऽऽ यांत केवळ दहा अक्षरांनंतरहि भासूं शकेल. यांत बलभेद नाही असें समजलें आहे. म्हणजे केवळ स्वरत्वभेद, केवळ उच्चारजातिभेद, केवळ लयगतिभेद (म्हणजेच-स्त्रीलिंगी-यति) यांवरूनहि कधीकधी खंड पडूं शकतात.

अर्थांनुसारहि खंड पडतात व उच्चारभेद, खंडभेद व अर्थभेद हे एकसाथहि होतात. उदाहरणार्थ 'ते फार विद्वान् आहेत असें म्हणतात' या 'खंडशून्य' वाक्यामध्ये केवळ माहिती दिली असें मानतां येईल, तर 'ते फार विद्वान् आहेत!-असें म्हणतात' यांत उपहास व्यक्त करतां येईल याबाबतींत एक ग्राम्य उदाहरण फारच प्रत्ययकारी आहे. "। अहो ताई। तुम्ही। तुमचा नवरा। मी। माझी बायको। आपण। चला जाऊं फिरायला।", याचे खंड पहा आणि "। अहो ताई तुम्ही। तुमचा नवरा मी। माझी बायको आपण। चला जाऊं फिरायला।" याचे पहा. अर्थाचा अनर्थ होतो, या दोन्ही उदाहरणांत विराम व स्वरत्वभेद यांचेंहि कार्य दृष्टोत्पत्तिला येईल.

भाषितांतील व म्हणून गायनवादनांतील लयविचारांत हें खंडोत्पादन लक्षांत घेतलें जातें व घेतलें पाहिजे. भाषिताचा वक्ता कोण व त्याच्या त्या संदर्भातील उच्चारसंस्कारसंबंधी कोणत्या, श्रोता कोण व त्याच्या श्रवणसंस्कारसंबंधी कोणत्या, दोहोंमध्ये एकवाक्यता कितपत आहे, वक्त्याला अभिप्रेत अर्थभाव कोणता व तो श्रोत्याला कितपत कशाप्रकारें कळला आहे, या सर्वांचें तारतम्य करावें लागतें. नाटकांतील भाषणांत, त्यांच्या तालिमींत हें होतें व त्यानुसारच वाक्यलय-शब्दलय-पदलय-अक्षरगत लय ठरविला जातो, त्यानुसारच विराम, स्वरत्वभेद व बलभेद ठरतात, हें सर्वांना माहीतच आहे.

तेव्हां असें दिसते कीं तत्त्वतः लयसिद्धि होण्यासाठी मानतां येतील असे ध्वनिचे घटक वयव अनेक प्रकारचे असतात व ते एकसाथच असतात, तेव्हां लयप्रतीति व तिचे कालमान ठरण्यासाठी 'अक्षर' हे एकमेव साधन म्हणतां येत नाही, अक्षर हा सर्वांत लहान घटक त्यांत आहेच आहे, परंतु इतरत्र अनेक 'जागी', अनेक कालक्षणांवर, लयप्रतीति होतच असते, आपण म्हणजे वक्ता अथवा श्रोता-प्रत्येक वक्ता हा थोड्याफार प्रमाणानें स्वतःच श्रोताहि असतो-कशावर भर देणार आहों हे उद्दिष्ट आधीं ठरवावें लागेल, आणि जें आपलें उद्दिष्ट त्याची निःसंदेह स्पष्टप्रतीति केव्हां सुरू झाली व कोणत्या क्षणीं लय पावली म्हणजे नाहींशी झाली हेहि नेमके जाणावें लागेल, उदाहरणार्थ वर लिहिलेंच कीं अक्षराअक्षरामध्ये लय जाणवतो तसा खंडाखंडा-मध्येहि जाणवतो; जर अक्षर हें उद्दिष्ट मानले तर एकेक अक्षर हें स्पष्टप्रतीति असें रहाण्याचा (उत्पत्तिलय यांमधील) स्थितिकाल व अशांचा कालक्रम जाणावा लागेल, जर खंड हें उद्दिष्ट मानलें तर एकेका स्पष्टप्रतीति अशा 'जिह्वेष्टविश्रामा' चा क्षण व त्याच्या मागेपुढें गेलाआलेला काळ, त्याचप्रमाणें त्या विश्रांतिची कमीअधिक दीर्घता, हेहि निश्चित जाणावें लागेल, शास्त्रपूत असा एकचएक नियम करावयाचा तर ध्वनिभेदाचा प्रत्येक घटक लक्षांत घ्यावा लागेल, आणि हें महाकर्म होईल, (म्हणूनच लय हा अनुभवानेंच कळतो-प्रवचनानें नव्हे असें म्हणतात.) नियमनासाठीं उद्दिष्टवस्तु एका वेळीं एकच वेणें सोईचें-म्हणूनच स्वरांग व तालांग यांचीं विश्रानें अलग करण्याचा प्रघात आला-हें खरें; तथापि त्या उद्दिष्टवस्तुच्या सापेक्षतेनें गौण अशा इतर वस्तुहि त्याच वेळीं जाणीवेंत असतात, असुं शकतात, व त्यांच्यामधील त्यांचीं त्यांचीं हि लयमानें लक्षांत येतात, येऊं शकतात, उदाहरणार्थ, खंडाखंडामध्ये लयमान मापावयाचें एवढेंच ठरलें तरी प्रत्येक खंडातील शब्द, शब्दावयव, पद, वर्ण, यांमध्येहि कांहीं प्रमाणवद्धता असली तर तीहि त्याचवेळीं जाणीवेंत येते; ठरविलेल्याहून गौण अशीं लयमानें प्रतीत होतात, यमक, प्रास, इत्यादि शब्दालंकारांनींहि असेंच कार्य घडतें, हें झालें केवळ गद्याचें; गायनवादानांत आणखी कितीतरी घटकलक्षणें असतात, अशी ही 'मिश्रलयप्रतीति' होते, पाण्यावर मोठ्या लाटा व प्रत्येक लाटेवर आरूढ झालेले तरंग असा हा प्रकार म्हणतां येईल, त्यांत परस्पर महत्त्व कशास किती हें संदर्भ, उद्दिष्ट, अभिप्राय व वक्ता-श्रोता यांची श्रमता यांवर अवलंबून राहिल.

लयमानाचें प्रमाणगमक कसें ठरतें, याचें उत्तर आतां मिळेल.

फार्सी संस्कारसंकराच्या परिणामाबद्दल लेखकाचा जो तर्क म्हणून म्हटला, तो आतां मांडणें सोंपें होतें, तो मांडण्याचा उत्तम उपाय म्हणजे तालठेक्यांचा अधिक विवेक.

नाट्यशास्त्रमुपासून संगीतसारापर्यंतच्या ग्रंथगत तालठेक्यांकडे आपण स्थूलतः नजर टाकली व द्राविड क्रियेकडेहि पाहिलें, एकेका न्हस्व अक्षराची मात्रा एक ही ठरलेली, व त्याहून न्हस्व उच्चारासाठीं द्रुतादि अंगनामें, हें त्यांत अन्नाधित राखलेलें आहे, परंतु 'कांही प्रचलित ठेके' या भागांत जे एकूण ४३ तालठेके पाहिले त्यांत हें पथ्य सर्वत्रच दिसत नाही, अपवादभूत असे ठेके ते पुढीलप्रमाणें.

कहरवा, भजनी धुमाली, अध्या, चंग, छपका, तीनतालाचे कांहीं ठेके, तिलवाडा,

पंजाबी ठुमरी, टप्पा, खेमटा, चारतालचे कांहीं ठेके, सवारीचे कांहीं ठेके, पक्षो, दीपचंदी व द्रुत झूमरा.

यांपैकीं कहरवा, भजनी धुमाळी, चंग, व पक्षो हे 'लोकचित' ठेके मानलेले आहेत. इतर प्रत्येकाबद्दल कांहीं कहाण्या—दैतकथा इत्यादि आहेत त्या 'मुसुलमान' या शब्दाभावीं फिरतात, आणि कांहींबद्दल तर अमीर खुलौचेंच नांव घेतलें जातें. चंग व पक्षो हे परभाविक संस्कारांचे हे निर्विवाद. कहरवा व धुमाळी, यांजबद्दल तसें नाहीं खरें, परंतु या तीनहि ठेक्यांशीं तुल्य असे तालठेके दुनियाभर आढळतात हें सत्य. या सर्व ठेक्यांमध्ये एक गुणलक्षण समान दिसतें, ते म्हणजे अर्धमात्रेची तोड आणि दीडमात्रेच्या बोलाचा जोड. एकेक खंड दाखवला तरी पुरेल.

कहरवा - ॥ धागि । ऽ न्तु). $\frac{१}{२} + १ + \frac{१}{२}$ मात्रा.

भजनी धुमाळी - ॥ धीं ऽ । धिजा)(ऽ ता । तीं ऽ). $१ + \frac{१}{२} + १ + \frac{१}{२} + १$ मात्रा.

अध्वा - ॥ धा धीं । ऽ ता). $\frac{३}{४} + १ + \frac{३}{४}$ मात्रा.

चंग - (ता । तिन् । ऽ धिन् ॥. $१ + १\frac{३}{४} + \frac{३}{४}$ मात्रा.

छपक - ॥ धीं । तधीं । ऽ ति । नगे). $१ + \frac{१}{२} + १ + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४}$ मात्रा.

तिलवाडा - ॥ धा । ऽ ऽ चक । धीं । तधिं). $१\frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + १ + \frac{३}{४} + \frac{३}{४}$ मात्रा.

पंजाबी ठुमरी - ॥ धा ऽ । गधीं । ऽ ग । धा). $१ + \frac{३}{४} + १ + १$ मात्रा.

टप्पा - ॥ धीं ऽ । ताधिं । ऽ ता । धीं ऽ). $१ + \frac{१}{२} + १ + \frac{३}{४} + १$ मात्रा.

चारतालप्रकार - । धा धीं । ऽ ता)(ऽ धा । धिता । ... $\frac{३}{४} + १ + १ + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४}$ मात्रां.

७ ८ ९ १०

सवारीप्रकार - ॥ धीं ऽ ऽ ना । ऽ ऽ क्रधिं । ऽ ना ऽ ना ऽ क्र). $\frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४}$ मात्रा.

झूमरा - ॥ धीं । ऽ धा । कितक). $१\frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४}$ मात्रा. इत्यादि.

हा प्रघात प्राचीन भारतीय परंपरेचा, द्राविडोमधीलहि, नव्हे. भारतीय परंपरेप्रमाणें अशी तोड होत नाहीं; १॥ मात्रांनां ३ म्हणून सर्व पूर्णांक करावे लागतील, मग वर दाखविलेले तुकडे अनुक्रमें असे होतील—

कहरवा - $१ + २ + १$ मात्रा, भजनी धुमाळी - $२ + १ + २ + १ + २$ मात्रा, अध्वा - $१ + २ + १$ मात्रा, चंग - $२ + ३ + १$ मात्रा, छपका - $२ + १ + २ + १ + १ + १$ मात्रा, तिलवाडा - $६ + १ + १ + ४ + २ + २$ मात्रा, पंजाबी - $२ + १ + २ + २$ मात्रा, टप्पा - $२ + १ + २ + १ + २$ मात्रा, चारतालप्रकार ७ ते १० "मात्रा" (१) - $१ + २ + २ + १ + १ + १$ मात्रा, सवारीप्रकार - $३ + ३ + १ + २ + २ + १$ मात्रा, झूमरा - $६ + २ + १ + १ + १ + १$ मात्रा.

जेवढ्या मात्राभागाची तोड सांपडली तेवढा पूर्णांक केला, अर्धमात्रा तोड मिळाली तेव्हां दुप्पट करावे लागले, पाऊण मात्रेच्या तोडीच्या मात्रामानांची चौपट करावी लागली. याचा अर्थ असा नव्हे की भारतीय मूळपरंपरेंत अर्धमात्रा वगैरे नाहीत. मात्राभाग $\frac{1}{2}$ पर्यंतहि आहेत, म्हणून तर कला-चतुर्भांग-अणु इत्यादि अंगनामें आलीं, परंतु त्या परंपरेमध्ये एका अक्षराचें दीर्घत्व तुकड्यांतुक्तड्यांनीं मापलें जात नाही; दीर्घ म्हणजे दीर्घ-त्याचा अमुक एक पूर्णांकच असावयाचा. ॥ धा । ५ ५ त्रक । हें धा ५ ५ । त्रक । असेंच मानावयाचें, प्लुत + लघुलघु. अथवा हें ॥ धा । - - । त्रक । असेंहि होऊं शकेल, लघु + दोन अणू (किंवा एक द्रुत) विरामस्थान + अणु अणु; अथवा गुरु + एका लघुचा विराम + द्रुतद्रुत असेंहि मानतां येईल.

ही तोड रंजक खरी, परंतु तिचा धागा जर आपल्या ग्रंथगत व द्राविडांच्या क्रियेच्या परंपरेंत आढळत नाही तर तो भाषेतील उच्चारांशींच जुळवला पाहिजे. तोड येते तेथें खुला बोल येतो हेंहि निरपवाद आढळतें. फार्सी वर्गीकरणांत गुरु - गुरुतर हे दोन गुरुप्रकार येतात, शब्दावयव पाहिले जातात अक्षरें नव्हेत, अर्कानुवाच महत्त्व आहे आणि त्यांत जोरभार - खुलेपणा (म्हणजेच शास्त्रदृष्ट्या आपात - आगम - हुंकारादि स्वरत्वभेद) यांचाच भाग मुख्य असतो, हें येथें आठवतें. हा वर्गीकरणभाग मूळ भारतीय नाही; परंतु उर्दूहिंदीमध्ये आढळतो. म्हणून लेखकाचा अंदाज असा कीं हें परभाषासंस्पर्शानें आलें असणें संभवनीय आहे.

हल्लींच्या परिभाषेंत वेगळेपणा कोटून आला, मात्रामापनांत वरवर पाहतां विसंगति कां भासते, शास्त्रविचारांत संदिग्धता व गोंधळ कां वाटतो, 'मुसुलमानी' वगैरेंबद्दलच्या दंतकथा अजीवात दुर्लक्षिणें ठीक नव्हे व असल तवारीखा तर उपलब्ध नाहीत तर निर्णय काय घ्यावा, इत्यादि शंकासंभ्रमांची सोडवणूक या अंदाजानें व्हावी असें लेखकाला वाटतें.

या अंदाजाच्या विवरणांत संसर्ग व संकर हे शब्दच बहुधा वापरले आहेत, आणि संस्कार असेंहि म्हटलें आहे. शास्त्र-रीति यांचा प्रभाव असा अर्थ टाळण्याचा प्रयत्न त्यांत आहे. मतलब हा कीं, मूळ पाया भारतीय परंपरेचा, देशी भाषा, लोकरचित असे नाना वर्ताव, यांनीं प्रत्यक्ष क्रियेंत कांहीं नावीन्य आलें तरी त्यांचें वर्णन त्या परंपरा-परिभाषा यांच्या गणितवद्ध चौकटीत ठीकठीक होण्याची सोय असे. परंतु परभाषेतील उच्चारभेददृष्टि, नाना ध्वनिभेदवर्ताव यांचा फक्त वासवाराच लागला, प्रत्यक्ष त्यांचें शास्त्र फारसें कोणी अभ्यासिलें नाही. (आणि तें शास्त्र आपल्याइतकें काटेकोरहि नाही.) त्यांतच भर अशी कीं आपली शास्त्रपरिभाषा हीहि अभ्यासांतून जात चालली कारण ती संस्कृतोद्भव आहे. म्हणजे धड हें नाही व धड तें नाही असें झालें, आणि परिणामी विचारसंभ्रम, भाषासंभ्रम आला. मात्र व्यावहारिक शिक्षण उत्तम परंपरेचेंच झाल्यामुळें क्रियेचें बाह्यरूप पालटलेंसें दिसलें तरी मुळावर आघात झाला नाही. केवळ वर्णन-वर्गीकरण- उपपत्ति हीं स्थूल व संदिग्ध झाली. हें कोणामध्ये आढळतें, तर ज्यांनीं परभाषाचलंशी चळण, परभाषिकांचे आचार-विचार-धारणा इत्यादि, अधिकतर उचलले- परंतु भारतीय परंपरेचें गायनवादनाचें पारंपारिक वळणमात्र सोडलें नाही इतकेंच नव्हे तर तो चरितार्थ व्यवसाय होता तसा चालवलाहि. आणि त्यांची परिभाषा, त्यांची विचारसरणी, हीच आज

नादावलंबी होत नाही; आणि नादावलंबनानेच गीतवाद्यवर्ताव होतो—अक्षरादींचा काळ हा त्यांच्या नादावरून मोजला जातो. आणि तेंतोत निमेषप्रमाण व्हे निमेषांशतकें पाळलें जात नाही म्हणून हा आडाखा स्थूलच राहतो. म्हणून म्हस्वाक्षरकाळ हाच एका निमेषाचा करावा, व त्यालाच मात्रा म्हणावें, अथवा निमेषप्रमाणच सोडून द्यावें. तारपर्यंत, म्हस्वाक्षर हें 'लघु' व त्याचा काळ ही मात्रा, परंतु म्हस्वाक्षराचेहि भागाध्वनि होऊं शकतात. जसें । कि । ती । ऽ । कट् । कट् । यांतील 'ट्' व त्यामुळें कट्मधील 'क' हि, अशांची सोय मात्राभागप्रमाणांच्या अंगांनीं झाली. यांत 'ट्' हें सर्वांत म्हस्वतम म्हणून त्याचा उच्चारकाळ हा एक मावेचा मानतां येईल व वरील उच्चार $१ + (१ + १) + (\frac{१}{२} + \frac{१}{२}) + (\frac{१}{२} + \frac{१}{२})$ असा न मानतां तो $८ + (८ + ८) + (७ + १) + (७ + १)$ असाहि मानतां येईल. आणि हेंच तर्कशुद्ध ठरेल. परंतु व्यवहार तसा होणें शक्य नाहीं ! कारण हें सर्व वाक्यांशरूप समोर आलें तेव्हां पश्चाद्वृद्धिनें हा पूर्णांकी हिरोब केला. 'किती' हा ध्वनिक्रम समोर आला तेव्हां पुढें 'कट्' मधील ट् इतका म्हस्वध्वनि येणार आहे हें कोठें माहीत होतें ? म्हणून पहिल्यावहिल्या सलग उच्चारांवरूनच, त्यांतील म्हस्वाक्षराला धरूनच, मात्राकाळ ठरवणें साहजिक आहे व पुढें गुरु-प्लुतादि दीर्घ व मात्राभागांचीं म्हस्वरूपें अशी मोजणी अपरिहार्य आहे. पुढें काय येणार याची आधीं कल्पना असेल तरच अपूर्णांक मात्रा अजीवात वर्ज करतां येतील. व्यवहारांत पहिल्या कांहीं उच्चारांवरूनच मात्रा मनांत उभी रहाते व त्या प्रमाणानें पुढची मोजणी होते. ग्रंथगत बांधून टाकलेलें शास्त्र कितीहि अवगत केलें तरी आजन्म त्याप्रमाणें 'बांधलेले' उच्चारच कानीं पडतील हें अशक्य आहे, देशीभाषांततर जागजागीं अपवाद आढळतील. प्रथमचा केवढा तुकडा ऐकला कीं मात्रानिश्चय होतो याचें तार्विक उत्तर 'दोन अक्षरें' असें होईल, पहिल्या अक्षरानें काल-खंडाची जाणीव व दुसऱ्यानें त्याची पूर्णनिश्चिति, परंतु पहिले दोन्ही गुरू असले तर पुढचे अनेक लघू होतील : आसीदशेपन(पतिशिरसमभ्यर्चितशासनः यांत 'द' आल्याशिवाय मात्रामान ठरवणें व्याकरणदृष्ट्यां ठीक होणार नाहीं. म्हणजे संस्कार, वळण, दीर्घश्रवण इत्यादिकांचा भाग मात्रानिश्चिति किती चटकन् होते यांमध्ये फारच आहे.* आतां भारतीय परंपरेचें संस्कारवळण असें कीं, त्यांत तालांगलघुची तोड होत नाहीं; यतिभंग कितीहि झाला तरी तालांगलघुच्या अधे-मध्ये यतिभंग होत नाहीं.** परंतु आरबी परंपरेमध्ये, अर्कांन् हें लयकारक असतें तेथें, तसा तो होऊं शकतो. । धीं ऽ । ऽ धात्रक । हें त्यांत येऊं शकेल परंतु भारतीय परंपरेंत बोल बदलून हें । धीं ऽ । तधात्रक । असें करावें लागेल. तसें न केल्यास वर्णन । धीं ऽ ऽ ऽ ऽ । धात्रक । असें होईल, ५ + ३ मात्रा, $१\frac{१}{२} + \frac{३}{२}$ मात्रा नव्हे, 'अग'फिदै' ऽ स्व'हुवे ऽ जमी'अ' ऽ स्त् । हमी' ऽ

* साथवाला काय दर्जाचा आहे हें तो कोणाचीहि योग्य ती साथ प्रथमोच्चाराने-बरोबर सुरू करूं शकतो कीं नाहीं यावर आधीं ठरतें, हें प्रसिद्धच आहे.

** पृष्ठ ८४ स्वर जें स्वरांग-तालांग कोष्टक दिलें त्यांत दिसतेंच कीं, 'एक मात्रा' हें मान एका लघुएवढेंहि मानण्याचा प्रघात आहे आणि एका विरामाएवढेंहि मानण्याचा प्रघात आहे.

या दोहोंमध्ये उच्चारित म्हणजे लघुगुरु हे घटक; कधी असत्प्राय (घसरडा) उच्चार होतो त्याचा हिशेब नको आणि कधी काहीं काळ नाद लांबवावा लागतो (प्लुति!) अथवा विराम व्यावा लागतो (कूस); अशा 'स्वाभाविक म्हणणी' ने उच्चारित रूप ठरते; "इत्यादि सिद्धांतांवर आजचें छंदविवेचन आधारलेले आहे. छंदोलय व गीतलय वेगळे आणि ताल हा लयाहून वेगळा, हेहि त्यांत गृहीत आहे. तेव्हां प्रस्तुत लेखक वडाची साल पिंपळाला लावू पहातो, केवळ तालावरून छंदाचा विचार करतो, असा आक्षेप येईल.

छंद म्हणजे काय? ज्याने आल्हाद होतो तो छंद ही एक व्याख्या, येथें आल्हादकारक जो वस्तुविशेष तो उच्चारित ध्वनि व त्याची कर्णप्रतीति, अथवा ज्या वस्तुविशेषावर (येथें उच्चारित ध्वनिवर) कालनियमनाचें आच्छादन असतें तो छंद ही दुसरी व्याख्या. हे नीट लक्षांत घेतलें कीं छंद, गीत, लय, ताल या सर्वांची परमार्थतः एकता स्पष्टच होते. अक्षरवृत्त ही अखेरीला मात्रावृत्तेच ठरतात हे पूर्वी सांगितलेंच. आणि आतां हेहि दिसलें असेल कीं केवळ लघुगुरु हे दोनच घटक घेऊन, असत्प्राय उच्चाराचा कालभाग शून्य मानून, 'प्लुति' ही १ किंवा २ च मात्रांची समजून, आणि 'कूस' चें विश्लेषण सोडून देऊन, छंदाभ्यास होणें शक्यच नाही. छंदाभ्यास होईल तो मात्रांच्या नीट मोजणीमुळेच. केवळ आधी घट्ट धरून ठेवलेल्या पूर्वकल्पनांमुळे नाही आणि प्रत्यक्ष भाषिताचें अवलोकन टाळून तर नाहीच. भाषिताचें अवलोकन छंदविवेचक सूक्ष्मतेनें करित नाहीत हे त्यांच्या 'ग्रांथिक ओंवी' व 'शिथिल रचना' या शब्दानें दिसतें; "जी नीट (?) म्हणतां येत नाही ती ग्रांथिक ओंवी, ती पाठ्य किंवा गेय नव्हे; जी रचना लघुगुरुंच्या पोलादी चौकटीत बसत नाही ती शिथिल,"— या विचारपद्धतिचें खंडन पूर्वी केलेंच.

परंतु याचा अर्थ असा नाही कीं छंदविवेचकांनां हा विषय कळत नाही. त्यांचे हातच बांधले गेले आहेत, त्याला त्यांचा इलाज नाही. प्राचीन काळापासून छंदग्रंथांत फक्त लघुगुरुंवर सर्व ज्ञाननी करण्यांत येत आहे. 'एक फुट' व 'एक याई' या दोनच काठ्यांनीं खोलीची, टेबलाची, कागदाची, पोस्टाच्या तिकिटाची व सान्या घराची लांबी मोजावी तसें हे झाले आहे! आणि हाच प्रकार सर्व देशांत आहे. म्हणून प्राकृत छंदःशास्त्र नव्यानें मांडावयाचें तर लयताल-विचाराच्या, लयांगमापनाच्या आधारावर आणि प्रत्यक्ष देशांदेशीं उच्चार काय कसे आहेत त्याच्या विश्लेषणानुसार अभ्यास केला पाहिजे. हे तिन्ही विषय—छंद, शिक्षा व लयताल—एकच आहेत!

उ) प्रमाणबद्धतेच्या कल्पनांची परीक्षा

साध्या रोजव्यवहारांतल्या गद्य संभाषणापासून 'उच्च शास्त्रीय' (?) संगीतापर्यंत एकच एक भाषितोच्चारक्रमाची अखंड श्रेणी आहे, आणि तिच्यांत 'केवळ' गद्य, नाटकी भाषण—संभाषण, चूर्णपद, "पाठ्य" (?) छंद, पद्य, गेयपद्य, गीतगान, 'सुगमशास्त्रीय' (?) संगीत, हे नाना प्रकार आहेत व 'जप' हेहि त्यांतच बसतें; व या नानाप्रकारांमध्ये एक कोठें संपल्या व दुसरा कोठें मुलें झालां हे त्या श्रेणीत कांटेकोर मर्यादा घाळून सांगतां येत नाही—हे विधान पूर्वी केलेंच. हे नाना भेद लयांगांच्या प्रमाणबद्धतेमुळे उत्पन्न होतात हेहि सांगितलें. लयांगांत स्वरांग व तालांग हे असेच द्वंद्वविशेषरूपानें असतें (आणि टाळी गौण) हेहि पुन्हां-

गेलेले विलेपणसाधन होय. प्रतीति नेहमी त्यांच्या एकजीव मिश्रणाचीच येते, व लयप्रतीति ही अशी मिश्रच असते.

तेव्हा आपण अवधान केव्हां कशावर देतो-देण्याचा निश्चय करतो-यावर लयप्रतीति, लयमाननिश्चिती ठरणार. या 'लक्ष देण्याचा' विचार पुढें करूं. सध्यां मुद्दा एवढाच कीं अशा मिश्रप्रतीतिमुळे एक 'मुख्य' लय व एक अथवा अनेक 'गौण' लय असा प्रत्यय कानांनां येऊं शकतो, ज्याचें अवधान-अभ्यास-संस्कार आदि अधिक त्याला हा प्रत्यय अधिकत्वानें व अधिक स्पष्टपणें येईल; व अवधान आणि अभ्यास, त्याचप्रमाणें संस्कारक्षमता, हीं अभ्यासानें वाढवितां हि येतात.

लयप्रतीतिमध्ये जो नादगुण तो अनेकशः ठरेल, व तें आपण कशावर ध्यान देतो त्यावर अवलंबेल. उदाहरणार्थ अमुक एका स्वरनादाच्या (समजा त्याला 'सा' म्हटलें) अपेक्षेनें सांडेतीन स्वरान्तरे उच्चीचा दुसरा एक स्वरनाद (म्हणजे त्याला 'प' म्हणावे लागेल) हें आपलें लक्ष्य असलें तर हा उच्चताभेद केव्हां केव्हां येतो तें आपण पाहूं. 'ठाठ ठाठं' बगैरेमध्ये 'ठं' केव्हां केव्हां येतो तें पाहूं. 'वंशीं नादनटी, तिला कटितटी खोवूनि पोटींपटी' यांत 'ट' काराकडे, 'काका, काका अशा मुहाकांनीं' यांत 'का' कडे, आपलें लक्ष जाईल. असे अनेक दाखले देतां येतील. परंतु त्यांमध्ये एकच एक अबाधितता सहसा आढळत नाही. उदाहरणार्थ, 'एक तुतारी मज व्हा आणुनि' यांत तकाराची पुनरावृत्ति आहे ती गौण मानली जाते; "नियमन मनुजासाठीं, मानव नसे नियमनासाठीं, जाणा" यांत नकाराची पुनरावृत्ति आहे ती गौण नव्हे परंतु मुख्य लक्ष्यहि होत नाही. साकल्यानें पहातां दिसतें कीं लक्ष्य कोण-तेंहि असो, एक असो वा अनेकांचें मिश्रण असो, त्यामधील क्रमाच्या कालमानानें जी प्रतीति होते ती मात्र सतत कायम रहाते, या कालमानप्रतीतिचें जें लयमान तेंच केवळ सिद्धांतमूलक म्हणून वेतां येतें. या लयमानाचें-म्हणजे लक्षणें लयाचें-जें मात्रा किंवा लघु हें एकमानप्रमाण, त्याची चिकित्सा वर केलीच.

'केवळ' सामान्य गद्यांत स्वरत्वभेद-बलभेद होतच असतात. उच्चार सुरू करावयाचा तोच जोरदार; अथवा हळुवार उच्चार सुरू झाल्यावर पुढें नादबल वाढणें; इत्यादि समविषम ग्रहभेदहि असतात. उच्चारक्रमांत जागजागीं थांबण्याच्या जागा म्हणजे यतिनामक जिह्वेश्वाश्राम-स्थानेहि असतात. उच्चार जलद नंतर सावकाश, सावकाश नंतर जलद अशा 'यती' हि होत असतात. उच्चारनादाची उत्पत्ति-स्थिति-लय हें तर मुळांतच आहे म्हणून तेवढ्याच फक्त अर्थानें जागजागीं लयक्षण, लयस्थानें तर असतातच. परंतु या कशांतहि केवळ गद्याचें अमुक एक प्रमाण मानून त्याच्या आधारानें-अनुवर्णानें मागोवा घेतां येत नाही. (अर्थ हा एकच उद्दिष्ट असतो). अमुक एक लयमान असें मिळत नाही या अर्थानें 'केवळ' गद्य हें लयबद्ध मानतां येत नाही. 'जाहीर भाषणां'त कोणाचें कधीं तें आढळतें, परंतु आढळल्यावर लवकरच हातांतून सुटतें. नाटकी संभाषणें [उदाहरणार्थ, 'राजांचें नांव, भोळा भाव सिद्धीस जाव !'- 'देवास पाव !' (राजसंन्यास); 'भूमार हलका केला. '- 'भूमार जड केला !' (स्वयंवर); 'रेवती !' 'प्रियकर प्राणपति !' (संशयकल्लोल.) अथवा नाटकी भाषणें यांत तें अधिक

प्रत्ययकारी, अधिक टिकाऊ होते. वाहून जें अधिक टिकाऊ स्पष्ट प्रतीतिचें त्याला 'चूर्णपद' असें नांव आहे. या चूर्णपदांतच स्वरत्वमेद अधिक झाला व त्या मेदांतहि 'असुक एक' अशी स्वरलयमानप्रतीति झाली कीं त्यांनाच प्रकारपरत्वे चूर्णिका, सवाई, कटाव, वगैरे नांवें देतात. 'प्राथिक ओंवी,' 'पाठ्य छंद,' 'शिथिल रचनेचे छंद' वगैरे त्यांतच येतात, हे चूर्णपद-प्रकारच आहेत ! हरिदास-कीर्तनकार वगैरे मंडळी जें 'सुरांत' बोलतात तें चूर्णपदच होय ! आणि हे छंदप्रकारच म्हटलें पाहिजेत, कारण त्यानें आढाव होवो न होवो, उच्चारद्वारां आढाव व्हावा यासाठींच वक्त्याची ती तशी योजना असते व त्यासाठींच कांहीं लयमाननियमनांचें आच्छादन वक्त्यानें आपल्या उच्चारांवर घातलेलें असतें. कमी-अधिक एवढाच फरक.

चूर्णपदांत लयमाननियमन जेवढें अधिक तेवढें तें लयवद्ध असें म्हटलें जातें. त्यांत लयांग, कलाविधि, कांहीं प्रसारभेद हे तालघटक अधिक येतात, आणि यति (पुं). यति (स्त्री.), ग्रह, हे तर आधीं असतातच. चूर्णपदाचें गानहि होऊं शकतें !

प्रस्तुत लेखकानें आपल्या अनुभवावरून एक आढावा घसवला आहे. स्वरत्वमेद कर्मीतकमी परंतु आवश्यक असा कितपत झाला कीं जें गद्य तें गीताकडे, जें पाठ्य तें गेयाकडे, झुकूं लागलें असें म्हणावें ? असा प्रश्न स्वतःस विचारून लेखकानें अंदाज बांधला आहे कीं, अमुक एक स्वरनाद मुख्य कल्पित्यावर त्याच्या वर किंवा खालीं कर्मीतकमी दीड त्वरांतर इतक्या उच्चनीचतेचा दुसरा साधारण जवळचा नाद असला (जसें सा-कोमल ग अथवा सा-मंद्रतीव्र ध), आणि शिवाय उलट खालीं किंवा वर कर्मीतकमी अर्धत्वरान्तर इतक्या नीचोच्चतेचा नाद साधारण जवळ असला (जसें सा-मंद्रतीव्र नि किंवा सा-कोमल रे), तर तें $\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}$ किंवा $1\frac{1}{2} + 1$ असें तीन नादांमधील स्वरांतररूप हें जरी गीत-गेय या सदरांत निश्चित असें कोणी घातलें नाहीं तरी तें गद्य या सदराबाहेरच मानलें जाईल. —येथें हे तीन नाद एकापुढें एक असावयाची गरज नाहीं, ते स्पष्टतेनें साधारण जवळचे, इतर नादांच्या मानानें कांहीं दीर्घ असे असले म्हणजे पुरतें.

म्हणून चूर्णपदांचे नाना प्रकार हेहि गेय होऊं शकतात व कधीं होतातहि. यजुस्-ऋचा-पठण गायनासमान होतें तें असेंच.

चूर्णपदाच्याच एका प्रकाराला कोणी गाथा म्हणतात. परंतु मुळाचा विचार केल्यावर लेखकाला असें वाटतें कीं ज्या ज्या छंदांचें 'शास्त्रनियमन' त्या त्या काळीं त्या त्या छंदोविदांनीं केलें नाहीं (कारण ते छंद त्याकाळीं नवे, देशी असे असतील) ते ते केवळ बांधून (वासनांत) ठेवलेले याअर्थी 'गाथा' हें स्थूल वर्गीकरण असावें; म्हणजे गाथा ही एक कंठाळ आहे. कारण पूर्वी ज्या कांहीं प्रकारांना गाथा म्हटलें जाई त्यांचें कालान्तरानें कांहीं नियमनहि केलेलें आढळतें. वासनांतील वस्तु उचलून तपासून नीट वर्गीकृत केली गेली असें झालें. (गाथा V — ग्रथित).

गाथत्रीनामक 'मंत्र,' ॐ नमो भगवते वासुदेवाय, श्रीराम जयराम जयजयराम इत्यादि 'मंत्र,' हेहि चूर्णच, परंतु 'राम,' सोऽहं हे चूर्ण असले तरी त्यांमध्ये एक विशेष आहे. त्यांतील उच्चार हे अल्प कालावधिनें पुन्हांपुन्हां तेच तेच तसेच्या तसेच होतात. अवधान

तालशास्त्र, उच्चारविज्ञान, हे अक्षरकालप्रमाण मानणारे आहे व त्याप्रमाणे जे आढळते ते तेवढ्या काटेकोरपणे इतर तऱ्हांनीं अजून कोणी सांगितलेले नाही. म्हणून कोणी नवा पाणिनि, नवा पिंगल उत्पन्न होईपर्यंत आपले परंपरागत लयतालशास्त्र हेच, नव्या शोधानुसार काहीं फेर करून वाढाव करून, प्रमाणप्राप्त मानणे अधिक योग्य व उपयुक्त आहे.

या सर्व विचारांत लयमान, मात्रा यांचे 'नियमन' म्हटले. तिखतचतसादि जाति, यति वगैरे, या नियमानुसारच होतात. हे नियमन म्हणजे काय ?

नियमिततेचा एक प्रकार म्हणजे सर्वत्र समानता. एक, एक, अशा मात्राकालांमध्ये प्रत्येकीं एक, एक (अथवा दोन, दोन... इत्यादि) उच्चारभेद-स्वरत्वभेद, बलभेद-म्हावयाचे, हे मार्गानुसारी, ते प्रत्यक्षांत देशीभाषांत नाही. आणि ते रंजकहि नाही असे ठरते. त्यांत पुन्हां न्हव्ह कालान्तराने तेच ते उच्चार होत राहिले तर त्याने चित्तलय होऊं लागण्याचा संभव असतो आणि जपादिकांचा तोच उद्देश आहे. म्हणून अतिशय समकाल उच्चार रंजकतेसाठीं वर्ज्य. * अतिशय विषमकालिक 'केवळ' गद्य-उच्चारहि केवळ नाददृष्ट्या रंजकतेसाठीं वर्ज्य. यांच्यामध्ये पडणारे, समानतेमध्ये वैविध्यवैविध्य दामविविणारे, विषमकालिक उच्चारहि रंजक होतात म्हणजे छंदरूप वेळें शकतात. परंतु चूर्णपदाच्या गद्यप्राय अवस्थेकडून गीतगानाच्या अवस्थेकडे जावयाचे तर त्या वैविध्यवैविध्यांतहि काहीं नियमन, काहीं प्रमाणबद्धता साधावी लागते.

ही प्रमाणबद्धता 'मात्रा' नामक संख्यात्मक मापाने मोजता येते म्हणून तिचे संख्यात्मक वर्णनहि स्पष्ट, सूत्रमय असे होऊं शकते व तसे 'विष्केभक' या भागांत दाखविलेच. तेथे असेंहि लिहिले कीं रंजकतेचे (म्हणजे रंजकतेच्या प्रमाणबद्धता या आवश्यक लक्षणाचे) अधिक तर्कयुक्त वर्णन इतर मार्गांनीं करता येईलसे वाटत नाही. ज्यांनां गणितांतील अंकोपपत्ति, श्रेणींची उपपत्ति (थियरी ऑफ नम्बर्स, थियरी ऑफ सीक्वेन्सिस्-सीरीज्) वगैरे विषय माहीत आहेत त्यांनां हे पटेल. परंतु इतरांनां ते एकांगी, हेकटपणाचे वाटेल. म्हणून प्रमाणबद्धता व रंजकता यांचा काहीं अन्य विचार साधावयास हवा.

ऊ) प्रमाणबद्धता व रंजकता

या विषयाबद्दल फार सावध-साशंक राहिले पाहिजे, कारण त्यांत 'सौंदर्य', 'मानस' इत्यादि 'शास्त्रां'तील भाकड कल्पनाविलास व शब्दभारुड फार हुसलेले आहे. प्रमाणबद्धता व रंजकता यांजबद्दल प्रायोगिक शास्त्रपूत विचार जे प्राप्त आहेत, त्यांमधील निष्कर्षांवर एगोनोंमिक्स, क्लाम्स् इंजिनियरिंग्, इण्डस्ट्रियल् डिझाइन या तांत्रिक क्रियाशास्त्रविद्या आधारिलेल्या आहेत- फळे देत आहेत, तेवढेच फक्त येथे पाहूं. आणि तेहि चोटकपणेच कारण हा या पुस्तकाचा मुख्य विषय नाही.

* आपल्या छंदविवेचकांनीं 'छांदस' म्हणणी म्हणून जी द्रूम काढली ती भाषेची बुद्ध्या खेचताण करून 'एक-एक' अशा दीर्घ अक्षरोच्चारकमाची म्हणजे गुरुप्रमाण श्रुवमार्गाची बहुतांशी कृत्रिम 'म्हणणी.' 'छंदोमुक्ति' म्हणून त्यानंतर जी रचनेची नवी द्रूम उपटली तिच्यांत हेच आहे, हल्लीं नवे नवे छंद म्हणून जी कविता म्हटली जाते ती बहुधा चूर्णपदगाथा होय.

संगीतविषयक भारतीय ग्रंथांत रंजक, मधुर, सुश्राव्य, हृद्य असे शब्द आढळतात. इतरच संदर्भविषयपरत्वे मोहक, रमणीय, कान्त, आकर्षक, सौष्टवयुक्त इत्यादि शब्द वापरलेले दिसतात. कोणत्या इन्द्रियावाटे चित्तबोध मिळाला या अनुरोधाने शब्द निवडला जातो, व तो बोध किती कसा मिळाला यापरत्वे निवडलेल्या शब्दांतून एक उचलला जातो. चित्ताचे अवधान ओढले जाणें, तें अवधान त्या बाह्य विषयाकडे जखडलेलें रहाणें, त्या बाह्यविषयाचा प्रत्यय बुद्धि व मन यांजकडे पोहोचणें, बुद्धिमनांकडून स्मृतिसंग्रहांतील कांहीं स्मृति जाग्रत केल्या जाणें व त्यांचा प्रत्ययबोधहि त्याच वेळीं मनांत उभा रहाणें व कधीं कांहीं तुलना होणें, कांहीं तर्क-कांहीं पूर्वबोधपरिष्करण याशिवाय इतर (बहुतांशी सध्यां अज्ञात अथवा नीट माहीत न झालेले असे) अन्तःकरणव्यापार होणें, वगैरे क्रिया इन्द्रियद्वारां विषयग्रहणांत होत असतात. या चित्तबुद्धि-व्यापारामध्ये क्रीडात्मकतेचा जेवढा भाग, म्हणजे बुद्धिकलेश कमी परंतु शून्य नव्हेत आणि चित्तव्यापार अत्यंत एकाग्रता मागणारे नव्हेत असा जेवढा भाग, तेवढा मनाला अनुकूलभाव होतो म्हणजे तेवढें सुख होतें. हाच रंजकताऽनुभव, आणि त्या संदर्भांत त्या व्यक्तिला त्यावेळीं तो विषय रंजक, हा लेखकाचा विचार पूर्वी लिहिलाच. तो भारतीय परंपरागत विचारांचा आधार ठेऊन, व प्रचलित वैज्ञानिक पाश्चिमात्य विचारांशीं सुसंगत असा, आहे असें लेखकाचा वाटतें.

हृयता, रंजकता इत्यादि गुणधर्म बाह्य वस्तूंतहि नव्हेत अथवा चित्तबुद्धिमनांतहि नव्हेत, तर ते उभयतांच्या संयोगामुळे (मात्रास्पर्शामुळे) झालेले 'निर्माण' असतें, अर्थात् व्यक्तिप्रकृति-प्रवृत्तिपरत्वे यांमध्ये कांहीं डावें-उजवें असणार. कोणाला काय किती रंजक वाटतें व ते किती तीव्रतेनें वाटतें यांत न्यूनधिक्य होणारच. या विषयांत 'बहुमत' हे निर्णयकारी म्हणतां येईल असें नाहीं. शिवाय कोणाचे पूर्वसंस्कार फार सुप्त तर कोणाचे स्मृतिजागृतिव्यापार अधिक प्रचल, असे अनेक भेद असू शकतात. कोणी केवळ विषयाच्या पार्थिव प्रतीनिवरच केंद्रित होईल तर कोणी बुद्धिद्वारां विषयाचा अर्थसंदर्भ पाहण्यांत गर्क असेल. अशा विषयांचा अभ्यास संख्याशास्त्र-पद्धतिनें (स्टेटिस्टिकली) होतो परंतु या विषयांत ती पद्धति शास्त्रशुद्ध अशी वापरली गेली कीं नाहीं हें ठरणें कठिण; कारण एक विषयभाग, एक विषयभाग असे सुटे करणें (आयसोलेटिंग द क्वेश्चन्) फार अवघड. परंतु कांहीं गृहीतांवर बुद्ध्या आधारिलेल्या रचना हृद्य, रंजक, सुखदायक होतात असे प्रयोग झालेले आहेत व त्यांत चांगले फळ मिळाले आहे. (विमानाच्या शिल्पांत जन्म घालवलेल्या एका जगद्विख्यात इंजिनियरचे म्हणणें आहे कीं विमानाचा नमुना कसा दिसतो- 'चांगला' कीं कसा-यावरून विमान कसे उडेल हें मी सांगू शकतो; जें विमान उत्तम उडतें तें दिसायवाला 'चांगलेंच' असतें; आणि हें त्याचें म्हणणें अनुभववाला उतरलेलें आहे.

हृद्य, मधुर, मोहक, रमणीय इत्यादि वाटणाऱ्या ज्या बाह्य वस्तु, त्यांमध्ये पुढील लक्षणें असतात असें मानलें आहे.

(१) एकजिनसीपणा, एकमेळ. (हार्मनी, परंतु संगीतांतील हार्मनी ती वेगळी, तेथें तो शब्द पारिभाषिक-यौगिक-आहे व त्याचा संबंध एककालिक स्वरलयान्तरांशीं आहे). रंजक वस्तुचे जे घटकभाग ते परस्परांशीं अशा संबंधाचे व प्रमाणांचे असतात कीं त्यांत जरा कांहीं कमी

अथवा अधिक झाले की रंजकता-हृद्यता नेवढ्या मानानें विघडने, म्हणून रचना रंजक ध्यावी यासाठी एकूण वस्तुचा 'एकजिनस' कसा काय योजिलेला आहे याचें अनुसंधान असावें.

[टीका. — हें संदिग्ध आहे. स्पष्ट परिभाषा-ध्याख्या होत नाही. स्पष्टता आहे ती केवळ संख्यात्मक आहे, गुणात्मक नाही. पण उद्दिष्ट गुणात्मक आहे, संख्यात्मक नाही. पुढां अमुक एक हा वस्तुघटक कीं वस्तुघटकाचा भाग अथवा एकाहून अधिक वस्तुघटकांचें मिश्रण, हें नेमकें निश्चित ठरलेच असें नाही; मात्राविचारांत आणणांला हें दिसलेच.]

(२) व्यवस्थानियमनासहित वैविध्य. (ऑर्डर, बुइथ् व्हरायटी). त्या त्या घटकांच्या परस्परन्यासामध्ये कांहीं योजना, व्यवस्था यांचे नियमन असतें. परस्परसंबंधांमध्ये कांहीं नियमित रीतिपद्धति असते.

यांतच अंतर्भूत होणारीं गुणलक्षणे म्हणजे घटकांची समप्रमाणसंगति (सिमेट्री), घटकांचा परस्परांशीं तुल्यभाव (बेलन्स), त्या तुल्यभावांतच मधूनमधून वैलक्षण्य-व्यतिरेक-व्यत्यय (कॉण्ट्रास्ट), घटकांची प्रतीति एक एक अशी सुटीसुटी न होतां अखंडितपणें होण्याचा धर्म (काण्टिन्युइटी), इत्यादि होत.

एकीकडे व्यवस्थानियमन व दुसरीकडे वैविध्य अशीं हीं परस्परविरोधी लक्षणे आहेत; त्या विरोधामधून 'सुवर्णमध्य' साधला गेला कीं अतिक्रम टळतो आणि रंजकता वाढते.

[टीका — हेंहि संदिग्धच आहे. वरील टीकेचा भाग येथेंहि लागू होतो. शिवाय या लक्षणांची परस्परचिकित्सा करणारामध्ये मतभेदहि पुष्कळ आहेत.]

जर जीं अंतर्भूत गुणलक्षणे संगितलीं त्यांमध्ये प्रत्येकीं कांहीं तारतम्यविवेक असतो, व तो ती वस्तु, तिचें उद्दिष्टप्रयोजन, तिचें उद्दिष्ट कार्य हें काय कसें यावरून (फंक्शन्) केल्या जातो. म्हणून वस्तुकार्यप्रयोजन हें रंजक वस्तुचें तिसरें लक्षण.

(३) वस्तुकार्यप्रयोजन. (फंक्शन्). निहेंतुक, निष्प्रयोजित, निष्कार्य अशी वस्तु असते काय व असल्यास ती रंजक- हृद्य होते काय याबद्दल प्रयोग झाले नाहीत. (कल्पनाविलास भरपूर आहे तो आपणांस वर्ज्य). वस्तुचें जें कार्यप्रयोजन असेल तें साधलें पाहिजे. म्हणून वस्तुची रचना घाट, मांड,* जो काय असेल तो त्या त्या कार्यप्रयोजनाला अनुसरून, त्याशीं सुसंगत, त्याला साहाय्यक असा असतो ज्या वस्तूंमध्ये 'व्यावहारिक उपयुक्तता' हा हेतु नाही (उदाहरणार्थ "कलावस्तू") त्यांमध्ये निर्मात्यानें स्वतः कांहीं कार्यहेतुप्रयोजन ठरविलेलें असतें (असें म्हणतात), व त्या अनुरोधानें त्याची ती तशी निर्मिति असते, (असें मानतात). जर पाहणारा-एकणारा इत्यादि त्या वस्तुची प्रतीति घेणारा हा, तें कार्यहेतुप्रयोजन जाणूं शकला तर त्याला ती वस्तु रंजक वाटो न वाटो, निदान त्याचे चित्तबुद्धिव्यापार हे निर्मात्याच्या चित्तबुद्धिव्यापारांशीं

* "आकृतिबंध!" अथवा आराखडा. पण घाट-मांड हे प्रत्यक्ष आराखडा फक्त आधीं योजलेला.

विसंवादी-विरोधी असे पूर्वदूषित होणार तरी नाहीत. म्हणजेच, निर्मात्याची तात्पुरता तरी सहानुभव (सिम्पथी) असावा, मग तो मुद्दाम आणलेला कां नसे.

[टीका :- निहैतुक निर्मिति, सहानुभव या कल्पना आल्या कीं आपण खोल पाण्यांत चाललो; हा सर्वत्र विषय अनभ्यस्त आहे व त्यांत शब्द-पांडित्य, कल्पनाभारुड हेच फारफार अधिक आहे].

(४) अन्तर्भूत गुणलक्षणांचा जो तारतम्यविवेक म्हटला त्यांतील मुख्य भाग पुढीलप्रमाणे. घटकांची समप्रमाणसंगति (सिमेट्री) हें लक्षणच हटानें घट्ट धरून बसलें आणि तसें करतांना जर वस्तुच्या कार्यहेतुप्रयोजनाला (फंक्शन) बाध आला, तर असा अत्याचार रंजक होत नाही.

घटकांचा परस्परतुल्यभाव (बॅलन्स) मात्र अवश्य असतोच.

[टीका :- परस्पर तुल्यभाव म्हणजे नेमकें काय व तो कसा ठरवावयाचा ? तो कमी अधिक किती झाला कीं रंजकता अमुक इतकी कमी झाली ? हें सर्व संदिग्ध व नानामतांनीं बुजबुजलेलें आहे].

बैलक्षण्य-व्यतिरेक-व्यत्यय हे शब्द इंग्रजी 'कॉण्ट्रास्ट' पेशां अधिक अर्थवाही व स्पष्ट आहेत ! 'कॉण्ट्रास्ट' म्हणजे 'स्पष्टपणें' वेगवेगळ्या अशा (दोन ?) वस्तुघटकांमधील परस्पर-तुल्यभाव असें म्हणतात. अशा या 'कॉण्ट्रास्ट' मुलें इंद्रियें आकर्षिली जातात व चित्त अवधान देऊं लागतें. परंतु 'कॉण्ट्रास्ट' अतिशय झाला कीं निर्मितिमध्यें दंभ प्रतीत होतो, अतिशोभेच्या हव्यासाचा परिणाम उलट होऊन श्रोता-प्रेक्षक वर्गैरेच्या चित्तव्यापारांत संभ्रम व अस्ताव्यस्तपणा येतो, व रंजकता जाते.

घटकांची अखंडप्रतीति होणें (कण्टिन्युइटी) हें व्यवस्थानियमनावर अवलंबून आहे. परंतु याबद्दल अमुक एक असा सिद्धान्त नाही.

(५) रंजक वस्तुचें आणखी एक लक्षण म्हणजे स्पष्टप्रतीति (सिम्प्लिसिटी). ही सोंपेपणामुलें येते म्हणतात. प्रथम एक प्रतीति येते, मग तिच्यांतील घटकांचे बारकावे दिसू लागतात. त्यांत कांहीं मुख्य व कांहीं गौण असतात. गौणांनांच प्राधान्य आलें तर स्पष्टप्रतीतिला बाध येऊन रंजकता कमी होते. निर्मात्याचें उद्दिष्टकार्यप्रयोजन हें त्याला स्वतःला जेवढें स्पष्ट व एकजिनसरूपानें अवगत असेल तितकें हें रंजकत्वलक्षण त्याला निर्मितिमध्यें अधिक आणतां येईल, कारण मुख्य व गौण यांजबद्दल त्याचा नेमका निश्चय झालेला असेल.

नियमन व कार्यहेतुप्रयोजन हें जेवढें स्पष्ट व उद्दिष्टाशीं सुसंगत असें प्रत्यक्ष कळेल तेवढी ती निर्मिति रंजक होऊं शकेल.

(६) मुख्य घटकांमध्ये जशी प्रमाणबद्धता, तशी गौणांमध्येहि प्रमाणबद्धता असणें अधिक रंजक. अशा प्रकारें प्रमाणबद्धतेचेहि मुख्य व गौण असे भाग होतात. मात्र गौण हें गौणच व्हावें, त्यालाच प्राधान्य येऊं नये.

(७) रंजकता ही 'शैली'मुळेहि येते. आपल्या नाट्यशास्त्रमूमधील रीति-गीति-वृत्ति हे शैलीतच येते. गायनांतील शुद्धा-भिन्ना-गौडी-वेसरा-साधारणी हे जुने 'वाज' किंवा आज अपरिचित अशा खंडार-नौहार-गौडार-डागूर या 'वाणी,' किंवा अमुक गवयाचा 'वाज' (यालाच कोणी गांवांचीं नांवे देऊन, त्या गवयाच्या सर्व पडडीला त्यांतच घालून, 'घराणें' म्हणूं लागले आहेत), किंवा सितारखानी-मसीतखानी-फिरोझखानी-रझाखानी हे सतारीचे अथवा दिल्ली-अज्राडा-पूरच बनारस वगैरे तबल्याचे 'वाज,' यांत इतर गोष्टींबरोबर शैली हेहि असते. शैली (स्टाइल) म्हणजे रचनारीति, पद्धति.

कधी शैलीलाच इतके महत्त्व देतात कीं कार्यहेतुप्रयोजन, रंजकता, किंवा निदान तांत्रिक आवश्यक पथ्ये हीं सुद्धा गौण केली जातात. अशा प्रसंगीं कधी आदळते कीं आवश्यक त्या किमान अपेक्षांच्या पूर्तिसाठीं ज्यांची कांहीं गरज नाही-उलट जे नसले तर चरें-असेहि घटक 'शैली' मध्ये घातले जातात. श्रोता-प्रेक्षक आदि जे 'ग्राहक' त्यांजकडे आपला माल पोहोचविण्यासाठीं हि हा प्रकार केला जातो.*

वस्तुरचनेचा एकूण घाट हा कार्यहेतुप्रयोजनावरून ठरतो, ठरावा. आणि घाटामुळे कार्यहेतुप्रयोजनाची सिद्धि होते, व्हावी. हें शैलीमध्ये साधलें तर ती शैली रंजक होऊं शकेल, होऊं शकावी. म्हणून रंजकतेसाठीं शैलीमध्ये वर सांगितलेला घटकविवेकहि असावा, घटकांमध्ये कांहीं प्रमाणबद्धता, कांहीं नियमन, नियोजन दिसावें. यामध्ये शोभा-सजावट-शृंगार याला भरपूर वांव आहे. परंतु ज्या सजावटीमध्ये केवळ बुबोधता, क्लिष्टता, गूढता, 'लघुप्रतिष्ठा' भरलेली आहे अशी सजावट (ऑब्स्क्यूरिण्टिस्ट ऑनॅमेण्टेशन्) रंजकतेला बाध आणते.

शैलीचे नवे प्रकार किंवा 'नवी शैली' येते ती निदान तीनपैकीं एका तरी कारणानें साध्य होते. एकतर, तांत्रिक आवश्यकता-प्रयोजन-अपेक्षा यांची पूर्ति करण्याचे नवे उपाय, नवीं साधनें हस्तगत झाल्यामुळे. दुसरे, नवा मालमसाला उपलब्ध झाल्यामुळे. आणि तिसरे, रचनेचे नवे व्यूहपर्याय, नवे विधि मिळाल्यामुळे. शैली एकदां कळली व तिचा हरषडी छापल्यान्यांतून-यांकमालींन काढल्यासारखा तोचतो प्रत्यय येत राहिला कीं एक ठराविकता होते. ठराविकतेमध्ये बुद्धिला क्रीडाखाद्य उरत नाहीसें होऊं लागते. रंजकतेसाठीं कांहीं बदल करण्याची प्रवृत्ति होते. काय आणि कसें, यामधील 'कसें' हें तेंथें महत्त्व पावलेलें असतें. केवळ तांत्रिक प्रयोजन सफल झालें तर वस्तुमध्ये रंजकता येईलच असेंहि नाही, केवळ 'कसें' हेंच बदललें तर जो बदल होईल त्याहूनहि 'काय' यांतील बदल हा अधिक मूलगामी; तो जेवढा अधिक तेवढी ती शैली-रीति-पद्धति, तो विधि, हें 'नवें.'

हा विषय ग्राहकावर, त्याच्या संस्कार-अनुभव-चर्या यांजवर अवलंबून आहे. ज्या समाजांत तो ग्राहक वावरतो त्या समाजाच्याहि तत्कालीन आचारविचारसंस्काररीती इत्यादींचा त्यांत संबंध येतो. ज्याला सामान्यतः अमुक समाज म्हणतात त्यांतहि श्रीमंतगरीब, शिक्षित-

* या विधानाचा विस्तार वाचकांनीं आपल्या मनाशीं अवश्य करावा, व ग्राहकांशीं संपर्क साधून देणारे जे 'प्रसिद्धक' त्यांचाहि विचार त्यांत यावा !

अशिक्षित, मूळचे उपरे, नाडणारे नडलेले, असे अनेक भेदपोटभेद असतात, त्यांपरतुर्वे रहाणी विचारसरणी यांतहि नानाभेद असतात. माणूस रोजरोजी कशी कमावितो, कोणत्या मार्गांनी कमावितो, यावर त्याची रहाणी-विचार-संगति हे सर्व बहुतांशी ठरते. म्हणून एकचएक सिद्धान्त असा ठरत नाही, परंतु त्या त्या ग्राहकाच्या आकांक्षाअपेक्षा व भाववृत्ती यांच्याशी नवा होऊ घातलेला फेरबदल हा संबंधितच नसेल तर तो ग्राहक तो बदल मान्य करण्यास अनमानच करणार हे खरे.

समाजजीवनांत नाना क्रियाप्रतिक्रिया करणारे अनेक मानवसमूह व त्या प्रत्येकांत एकेक माणूस हा एकेक घटक, अशा एकेका माणसाचेहि त्याच्या समूहावर होणारे व समूहाचे त्याच्यावर होणारे संस्कारप्रतिस्कार, असा हा विषयविचार होतो. नवे मान्य-अमान्य करणे यालाच तो लागू आहे असे नव्हे तर अमुक एक ठराविक ते रंजक आहे किंवा नाही यालाहि लागू होतो, परंतु हे 'समाजचित्रण' हालतें आहे. समाज, उपसमाज, माणसे, त्यांच्या परस्परक्रिया हे सतत बदलत असते. त्यांतील बदल मोठे होतात तेव्हां 'नवे' येते. परंतु या सर्व गतिमानतेचा विचार अजून मिळाला नाही म्हणून, व जेवढा उपलब्ध त्याला (डायालेक्टिक्सला) या पुस्तकांत स्थान नाही म्हणून, केवळ उल्लेखच पुरे.

भाषितांतील रंजकता व प्रमाणबद्धता यांबद्दल विचार करतांना मुळांत हे पाहिले पाहिजे कीं साधारण मनुष्य ऐकतो तेव्हां मुख्यमुख्य असे काय घडते ?

—प्रथम असे कीं माणसामाणसांच्या 'श्रवणांत' फरक असतो. त्यांपैकीं श्रोत्रांतील म्हणजे कान वगैरे भौतिक इंद्रियांमधील फरक तर स्पष्टच आहे. सूक्ष्म श्रवण हे या वाचनीत 'तिखट कानां' मुळे होते व काहीं अभ्यासाने कानांचा तिखटपणा वाढवता येतो. शिवाय असे कीं ऐकतांना आपण निवड करतो, जे ऐकावयाचे तेच ऐकतो ! गर्दीमध्ये खूप आवाज असतात त्यांजकडे आपले लक्षहि नसते, पण आरव्या नांवांने मारलेली हांक आपणांस ऐकू येते. उलट ब्राजवळ आगगाड्यांची-कारखान्यांची धडधड चाललेली असली तरी आपल्याला सरावांने ती दुर्लक्षितां येते, जे ऐकावयास नको ते आपण ऐकत नाही. (अर्थात् याला मर्यादा आहेत). परंतु जे ऐकावयाचे ते 'नीट' ऐकावे तर श्रवणांत व्यत्यय येतोच. केवळ दोनच स्वरनाद वाजत असले तरीहि एक दुसऱ्याच्या श्रवणांत व्यत्यय आणतो: 'बीट' नामक परस्परस्वरपीडा होण्याइतके जवळ नाद असले तर व्यत्यय त्रासदायक नव्हे, परंतु त्याहून जरा दूरान्तराचे पण निकटस्वर असले तर जो अधिक बलवान् तो चित्त ओढून घेतो. परंतु त्याच्या वरच्या स्वरावर त्याचे जेवढे 'आच्छादन' (मॉस्किंग्) पडते तेवढे खालच्या स्वरावर पडत नाही. दोन स्वरनाद प्रत्यक्ष उमटत असतां तिसराच एकादा आणखी ऐकू येतो-कधी त्याला भौतिक अस्तित्व असते; परंतु मिथ्याभास होण्याचाहि एक (सृजेकितव्ह) प्रकार आहे. 'हा नाद अमुक उच्चतेचा' याचा निश्चय अतिशय त्वरेने होतो-सामान्यांस ८० सेकंद तर स्वरज्ञान्यांस ४०० ते ६०० सेकंद इतका काळ पुरतो. परंतु तेवढा काळ तो नादभास टिकतोहि ! म्हणजे भौतिक नाद संपल्यानंतर त्याचा भास ६० ते ४०० सेकंद इतका तरी चालूच असतो ! नादधर्मजाति, स्वरोच्चतानीचता व स्वरबल यांतहि एक गुण दुसऱ्यांत व्यत्यय आणतो; उदाहरणार्थ, स्वरबल बदलले कीं धर्मजाति व उच्चता यांच्या प्रतीतिबद्दलचा निर्णय लवकर होत नाही व कधींतर त्या निर्णयांत चूकहि होते.

आणखी-एक प्रस्तुत संदर्भात महत्त्वाची-गोष्ट अशी की कान 'सवलत घेतात, सूट देतात,' उदाहरणार्थ, अमुक एक स्वरनाद नेमका असा असा हवा असें जरी माहीत असलें तरी तंतोतंत तसा नाद मिलेपर्यंत कान 'ठीक आहे' म्हणत नाहीत असें नाही, साधारण जुळणीलाच मान्यता देतात; हें संदर्भ, संस्कार, नादबल, त्या त्या स्वराचें मंद्रतारत्व, त्याची धर्मजाति इत्यांदि अनेक गोष्टींवर अवलंबून आहे. अशा कित्येक बाबी आहेत; येथें फक्त प्रस्तुतार्थां संबंधित तेंवढ्याच उल्लेखिल्या.

— आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कान 'अमुकच एक' असें क्वचित् ऐकतात. उद्दिष्ट हे मुख्य ठरवूनहि त्याच्या आजूबाजूकडे लक्ष देतातच, म्हणजे गौण नादहि त्याच वेळीं ऐकले जातात नोंदले जातात. फक्त ते गौण आहेत हें ध्यानभान असतें. आपणांशी कोणी बोलत असलें तर तें आपण कितीहि लक्षपूर्वक ऐकत असलों तरी शेजारीं काय चाललें आहे याचें आपलें श्रवण अजांबात बंद झालेलें नसतें. (अशा प्रसंगांत कधीं जें गौण तेंच मुख्य होतें, कधीं मुख्य अमुक-गौण अमुक यांमध्येहि अदलबदल होत रहातात, कधीं अमुक एक गौण हें अवधान जाऊन दुसरेच कांहीं गौण होतें, असे फरक पुष्कळ होतात. पण या प्रकारांनां अनेक कारणें असूं शकतात व त्यांपैकीं कांहीं ध्वनिबाल्हाहि असतात).

— आपण ऐकतों त्यावेळीं केवळ कान हें एकच इंद्रिय वापरतों असें नेमकें सांगतां येत नाही. केवळ ऐकणें या क्रियेसाठीं कान हें इंद्रिय-शब्द म्हणजे ध्वनिच्या ग्रहणासाठीं श्रोत्र हें इंद्रिय, शब्द ही तन्मात्रा, आणि आकाश हें पंचभूतांपैकीं एक भूत अथवा 'तत्त्व'-हें खरें. परंतु त्याच वेळीं पाहणें वगैरेहि क्रिया चालूं नसतात असें नाही; आंघळा-मुका-पांगळा-थोटा श्रोताहि त्वचेवाटे निदान हवेचा (वायूचा) 'स्पर्श' ग्रहण करीतच असतो.-अत्यंत एकाग्रतेनें एकाच एका तन्मात्रेवर धारणा धरणें हा अत्यंत कठिण असा योगाभ्यास आहे!-आणि या अशा इतर क्रियांचीहि कांहीं मदत तर कांहीं व्यत्यय हें ऐकण्याच्या क्रियेमध्ये मिश्र नसतेंच असें म्हणवत नाही. तान्हा बाळांवर अनेक प्रयोग झालेलें आहेत; बाळांनां प्रथम स्पर्श, नंतर ध्वनि, नंतर दर्शन अशा जाणीवा होतात असा समज आतां नाही; त्यांतील 'आधीं-नंतर' याबद्दल आतां एकप्रमाण मानीत नाहीत, स्पर्श, ध्वनि हे प्रथम जाणवतात व 'तोल' (आपण पडूं याची भीति) वगैरे त्यांतच असतें, व तोल जाणण्याची शारीरव्यवस्था-रचना मुख्यतः कानांशींच जोडलेली असते.

या सर्वांतून बोधग्रहण, बोधसंग्रह, संग्रहाची व्यवस्था, हें निर्माण होतें. त्यालाच आपण (एकेका विषयाचा-येथें ध्वनिचा) संस्कार म्हणतो. आणि हे संस्कार एकदा मिळाले कीं कधींहि नष्ट होत नाहीत! त्या संस्कारांचा पुनःप्रत्यय म्हणजे स्मृति; या स्मृतिवर अनेक प्रयोग झालेले आहेत व ते निर्विवाद आहेत. त्यांपैकीं रूस देशांतील प्रयोग महत्त्वाचे खरे परंतु त्यांनां प्रसिद्धि नाही. आपल्याकडे विशेष प्रसिद्ध ते कॅनडामधील पेन्फील्ड यांचे प्रयोग.* योग्यशा बाळसाधनानें मेंदूचा तो तो विशिष्ट भाग उत्तेजित केला कीं तद्विषयक एकादी स्मृति, जणूं काय आतां ती पूर्वानुभूति प्रत्यक्ष होत आहे आहे अशा स्पष्टपणें, सर्व तपशीलासकट, जाग्रत होते व त्या अनुभूतिला काल-

* पहा चिल्डर पेन्फील्ड, अमेरिकन् मेडिकल् असोसिएशन्-आर्काइव्ह्ज् ऑ न्यूरोलजी अँड सायकायाट्री, ६७, १७८-१९८ (१९५२),

प्रमाण पूर्ववत् आहे असेंहि वाटते. (अर्थात् ही कालप्रतीति प्रयोगकालाच्या धड्याळांतील नव्हे तर ' अंतःकरणस्थ ' कालाची. — पृ. २५ पहा), असा अभ्यास अजून पुरा नाही, आतां कोर्टे मुकं झाला आहे; परंतु एका वाजते असें मेंदूच्या चित्तबुद्धिवापाराबद्दलचें अध्ययन व दुसऱ्या वाजते कॉम्प्यूटर् शास्त्रांत औपपत्तिक-तांत्रिक प्रगति अशी सांगड जुळल्यामुळे निश्चित व जलद प्रगति होऊं लागली आहे. — विस्मरण, स्मृतिमध्ये विपर्ययविकल्प — विसंगति विपर्यास वगैरे दोष वगैरेचीहि कारणें व त्यांवर कांहीं उपाय याचाहि हळूहळू कांहींकांहीं बोध होऊं लागला आहे जुन्या भाकड ' मानसशास्त्रा ' चा येथें पाड लागत नाही : ते केवळ शब्द आहेत !

—रूस देशांतील प्रयोगांत आणखी एक निष्कर्ष मिळाला तो असा, ' नवा ' चित्तविषय (इन्द्रियद्वारां) ग्रहण झाला कीं, वर उल्लेखिल्या एकूण संस्कारसंग्रहव्यवस्थेमध्ये तो (बुद्धिद्वारां) दाखल होतो. तसा तो दाखल होतांना कांहीं प्रमाण-संगति वगैरे संख्याविषयक अथवा गुणधर्म-जानिलक्षणविषयक अंतराय उत्पन्न झाला, व्यवस्थेमध्ये नवा विषय ' सहज चपखल ' बसला नाही, तर बुद्धिवापार वाढतो* — हें डोळ्याच्या बाहुलीच्या हालचालीवरून कळते. बाहुली ही चित्तबोधाच्या नाड्यांशीं फार संबंधित आहे.

अशा प्रकारें अनुभव घेत असतांना प्रत्येक अनुभूतिला ' अर्थ ' दिला जातो असें म्हणतां येईल. ही संदिग्ध जुनी भाषा, पण तूर्त तिच्यावरच निर्वाह करावा लागत आहे. हा जो अर्थ दिला जातो तो दोन प्रकारें. एक, जो नवा विषय असेल त्याच्या क्रिया-हेतु-गुणधर्म-जानिलक्षण इत्यादिकांच्या संदर्भात. आणि दुसरे, त्या एका मुख्य विषयाच्या आज्ञाजूचें जें जें (वर सांगितल्याप्रमाणें) गौण ग्रहण केलें असेल त्या गौणांच्याहि संदर्भात.

चित्तविषय इन्द्रियद्वारां ग्रहण होणें, त्यानें स्मृतिसंग्रहव्यवस्थेतील कांहीं भागाला उत्तेजित करणें, बोधसंस्कार व नवा चित्तबोध यांजमध्ये परस्परक्रिया होणें; त्याचवेळीं इतर चित्तविषय अथवा इतर चित्तविषयसंस्कार हेहि त्या क्रियांमध्ये दाखल होणें आणि परिणामी नवा विषय, त्याचा संदर्भ, त्यांतील मुख्य-गौण हें पर्यायतारतम्य या सर्वांस मिळून एक अर्थभाव दिला जाणें व तो अर्थभावच जणूं काय चित्तबुद्धिद्वारां मनांत सांठवला जाणें; अशी ही ग्रहणक्रिया होते. ' अमुक एक अर्थ ' म्हटलें कीं एक, एकजिनस, अमुकत्व, हे विचार त्यांत आलेच. म्हणून संदिग्ध भाषेंत स्थूलतः असें म्हणण्याची रीति आहे कीं, विषयग्रहण होत असतांना त्या त्या विषयाचें संकलित असें एकजिनसी विषयस्वरूप मानण्याकडे मनुष्याचा ओढा असतो. त्या विषयामध्ये अनेक घटक असतात त्यांमध्ये कांहीं मुख्यगौण असें तारतम्य, कांहीं क्रम, कांहीं परस्परसंबंध, कांहीं परस्पर प्रमाण, इत्यादि मुख्यस्थिति साधली तरच एकजिनस असें म्हणतां येईल; घटकांचाच सुयसुष्टा विशेषप्रत्यय प्राप्त्यानेंच घेतला तर ' एक-अमुक ' ही कल्पना उरणार नाही. याचेंच भाषान्तर असें कीं प्रत्यय जो ध्यावयाचा तो सर्व घटकांचा मिळून एकचएक, ' मांड, ' घाट, संघात, अशा ' एकरूपी ' प्रकारानें घेण्याकडे माणसाची प्रवृत्ति असते.

* मूळ प्रयोगांच्या निष्कर्षांचें हें वेगळें विधान आहे व तें पृ. १४७-१५३ वरील विचारांच्या चौकटीमध्ये वसावें म्हणून तसें केलें आहे. तें तसें करतांना त्या मूळच्या शास्त्रीय विधानांनां बाध येऊं नये ही खबरदारी घेतली आहे.

(या 'घाटा' ला, 'मांडा' लाच हल्लीं 'आकृतिबंध' म्हणजे आराखडा म्हणतात. प्रस्तुत लेखकाला आकृतिबंध हा शब्द कुत्रिम व अव्याप्तिलिप्त वाटतो; व आराखडा हाच जुना अस्सल मराठी शब्द आधीं असल्यामुळे नवा शब्द अनावश्यक वाटतो; घाट व मांड हे जुने अस्सल मराठी शब्द अधिक ग्राह्य वाटतात.)

हीच 'गेष्टाल्ट' कल्पना गेष्टाल्ट शब्द जर्मन् आहे; पाश्चिमात्य लोक त्याचें भाषान्तर करण्याच्या भरीला पडले नाहींत; आपल्याकडे शब्दांची टांकसाळच असते, नाणें कसें कां पडेना, गेष्टाल्टचे अनेक अर्थपर्याय जर्मन् भाषेंत आहेत; आकार, रूप या अर्थापासून तां अमुक आणलेला आव-आविर्भाव या अर्थापर्यंत. परंतु येथें अर्थ बरोल संदर्भाचा आहे, घ्टेलेन् म्हणजे ठेवणें, मांडणें, उभारणें इत्यादि; त्यावरून गेष्टाल्ट हें उपसर्गयुक्त नाम; जें पुढ्यांत ठेवले-मांडले-उभारलें आहे तें गेष्टाल्ट.

या गेष्टाल्टचें बंड आपल्या आजच्या साहित्यिकांच्या 'सौंदर्यशास्त्रां'त फार आहे म्हणून, आणि 'प्रत्येक ठेका हा अमुक एक जिनस असा पहावयाचा' म्हटलें म्हणून, गेष्टाल्ट कल्पनेची नीट ओळख करून घ्यावयास हवी.

ए) गेष्टाल्ट कल्पना

या कल्पनेचा बराच आधारभाग वर नुक्ता येऊन गेला. तिचा प्रायोगिक भाग तो संदिग्ध व स्थूलरूप आहे व त्यांत अमुक एक असा निश्चित ठाम सिद्धान्त नाहीं हें लक्षांत आलेंच असेल. गेष्टाल्टच्या पुरस्कर्त्यांचे प्रयोग चित्राकृति, शिल्पाकृति, आकारमान, रंग अशा स्थिर व दृष्टिगम्य विषयांवरच झाले आहेत हें प्रथम लिहिलें पाहिजे. शिवाय गेष्टाल्ट या एकच एक कल्पनेच्या आधारेच चालून पुरत नाहीं; गेष्टाल्ट या एकाच धोरणानें चित्तव्यापारक्रिया चालत नाहींत; गेष्टाल्ट-कल्पनेमध्यें मनुष्यांमनुष्यांमधील कार्यव्यापारभेद, संवेदनाक्षमतेचे भेद, संस्कारभेद यांचा विचार नाहीं; इत्यादि अनेक आक्षेप आहेत, व ते त्या विषयांतील जाणकार क्रियावन्तानीं घेतलेले आहेत. हें मराठी वाचकांसाठीं सुद्धा लिहावें लागतें, कारण सध्यां सारी हवाच गेष्टाल्टमय अशी 'समीक्षकां'नीं बनवून टाकली आहे, त्यांनां सर्वत्र 'आकृतिबंध' च दिसतो. -हा इपारा दिल्यावर गेष्टाल्ट कल्पनेचा आढावा घ्यावयाचा. तो केवळ सूत्रमय असा घेतला तरी पुरेल, आणि त्याचा प्रस्तुत ध्वनिविषयामध्ये जेवढा संबंध येतो तेवढाच भाग, ध्वनिविषयाला गैरलगू होणार नाहीं अशा भाषेंत लिहिला म्हणजे झालें.

वर जो एकजिनस, जें अमुकत्व, जो मांड, जो घाट म्हटला तो अनेक घटकांनीं बनलेला असतो. त्या घाटाला स्वतःचें असें एक अस्तित्व असतें. आणि त्यामुळे त्याला गुणधर्मलक्षणें प्रत्येकीं असतात. पण त्या वेगवेगळ्या गुणधर्मलक्षणांचा केवळ एक समुदाय-समुच्चय असें घाटाच्या गुणधर्मलक्षणांचें स्वरूप नसतें. घाट आहे, मांडणी (मांड) आहे म्हणूनच काहीं अधिक गुणधर्मलक्षणां भरीला येतात. समष्टिचे गुणधर्म म्हणजे तिच्यातील व्यष्टिघटकांची बेरीज नव्हे तर आणखी काहींतरी-वेगळे, असा हा जो मांड तो काय आहे, कसा मांडला आहे यावरून ते घटकहि कसे आहेत, काय आहेत याबद्दलच्या निर्णयांत काहीं वेगळेपणा येतो; हा वेगळेपणा, मूळ एकेक घटकाच्या तपासणीनें एकेक सुटा निर्णय होईल त्याच्या सापेक्ष असा. म्हणजे घटकांचा मांड होतो, परंतु ल.ता.वि. ३१

उलट, मांडणीवर अवधान दिल्यामुळे सुख्या घटकांच्या होणाऱ्या प्रतीतिमध्येहि कांहीं वेगळेपणा वाटतो. घटकप्रतीतिहि वेगळी व्हावी असा भेद उत्पन्न करण्याइतकी कांहीं 'ताकद' त्या मांडणी-मध्ये असते; तसा भेद जेवढा अधिक तेवढी ताकद अधिक, तेवढा तो मांड 'प्रचल.' ही ताकद म्हणजे त्या मांडणीचे 'बल,' संहतिचे बल. हे बल घटकांच्या अनेक अवस्थालक्षण-प्रतीतींवर अवलंबून असते.

घटकांघटकांमधील कालान्तर, स्थलान्तर, किती कमी आहे यावर हे 'संहतिबल' किती अधिक आहे हे ठरते.

आणि घटकांमधील धर्मजालान्तर कमी असले तर संहतिबल अधिक होते.

परंतु कधी असेंहि होते की संहतिबल तर खूप आहे (म्हणजे सुख्यासुख्या एकेका घटकांनी जी प्रतीति मिळावयाची तीहून, त्या घटकांच्या मांडणीमुळे येणारी 'एकजिनसाच्या अंगीभूत घटकांची' एक एक अशी प्रतीति फार वेगळी आहे); तथापि घटकांमधील स्थल, काल, धर्म, जाति यांमध्ये समीपता-समानता कमीच आहे! याला अनेक कारणे असू शकतात, त्यांत प्रमुख कारण असे की अशा प्रसंगी घटकांघटकांमध्ये कांहीं वर्गीकरण, कांहीं गटनिर्मिति, अशी होऊन त्या गटांगटांचा मिळून मांड बनतो. त्यांत वर्गीकरण, पुंजीकरण, यांचे महत्त्व फार झालेले असते; त्यामुळे घटकांची समीपतासमानता कमी की अधिक ही पहाणी झांकाळलेली रहाते, तिचे 'पिधान' (श्लुप्त, क्लोशर) झालेले असते. एकेका घटकांच्या अस्तित्वापेक्षा त्या घटकांचे जे समूह, 'खंड', 'गण' बनतात त्या गणांना-खंडांनाच अधिक महत्त्व येते, व त्या गणांमुळे-खंडांमुळे बनलेला एकजिनस असा प्रचल होतो की त्याच्यामधील एकेक अंशभाग या दृष्टिने पहातां एकेका घटकांची प्रतीति ही सुख्यासुख्या घटकप्रतीतिहून फार वेगळी होते.

प्रतीति ही मांडणीमुळे जणू सुकरसुलभ होते. अनेक घटकांचा केवळ समुच्चय हा अव्यवस्थित, अस्ताव्यस्त असा असू शकतो; तो अस्ताव्यस्त अव्यवस्थितपणा मांडणीमुळे कमी होतो. मांडणी जेवढी एकजिनसी-बलवान् तेवढा हा फार अधिक, संपेवणा जास्त; चित्तबोधांत क्लिष्टता कमी, सुलभसुकरप्रतीति अधिक. (शिवाय-असेंहि सांगतात की, घटकांचा केवळ समुच्चय हा जणू अस्थिर, डळमळीतसा असतो; त्याजकडे केवळ समुदाय एवढेच धरून पाहिले की प्रतीतिहि 'अस्थिर' होते. एकजिनसी मांड या बोधामध्ये डळमळीतपणा, अस्थिरता नाही. अस्थिरता जेवढी कमी तितके समष्टिबल अधिक. हे ठीक आहे परंतु फारफार संदिग्ध आहे.) ही सुकरसुलभप्रतीति, ही स्थिरप्रतीति कां येते, तर मांडाला कांहीं अमुक अर्थभाव असतो म्हणून. मूळ जर्मन् शब्द प्रेमान्स् असा आहे. आपण अर्थगर्भता, अर्थगौरव म्हटले तरी चालेल; परंतु प्रेमान्स्मध्ये 'थोडक्यांत पुष्कळ' हा लाघवधर्महि येतो. म्हणून साहित्यिकांनीं चालू केलेला 'आशयघनता' हा शब्द अधिक स्वीकारणीय वाटतो. आशयघनता जेवढी अधिक तेवढे संहतिबल अधिक. त्यांतहि आशय म्हणजे अर्थगर्भता अधिक तर संहतिबल अधिक. अर्थगर्भता असूनहि घनता, लाघव म्हणजे फाटपसाऱ्याचा अभाव जेवढा अधिक तेवढे संहतिबल अधिक.

प्रतीतिमध्ये मुख्य-गौण असे तारतम्य असतेच. मांडणींतहि ते उतरते. मुख्य हे जेवढे मुख्य होईल, गौण हे जितके गौण होईल, तेवढे मांडाचे संहतिबल वाढेल.

जे जे प्रतीत होतें तें तें सुटें सुटें नसतें, त्याला संदर्भ, स्थलकालधर्मजाति यांची एकूण संस्थिति (परिस्थिति) ही असतेच. या एकूण संदर्भान्वयें 'एकेक' या प्रतीतिचेहि गुणधर्म ठरतात. उलट ज्याची प्रतीति व्यावयाची त्याच्या अनुपंगानें संदर्भव्यूहहि भिन्नसे निवडले जातात. या निवडीमुळेहि कधी 'विपरीतप्रतीति' (विपर्यय) होऊं शकतो; वास्तविक (प्रत्यक्ष) संस्थिति व प्रसंगवशात् संदर्भव्यूह निवडल्यामुळे होणारी संदर्भाचीच प्रतीति यांमध्ये फरक होऊं शकतो. व्यष्टिला प्राधान्य दिल्यामुळे त्या व्यष्टिचा आसमंत जो आपण लक्षांत घेतों त्याच्या जाणीवाहि वेगळ्या अशा होऊं शकतात.

गेष्टाल्ट कल्पनेचा एवढा परिचय या पुस्तकांत पुरेल.

गेष्टाल्टचें वर्णन या पुस्तकाच्या विषयाशीं विसंगत होणार नाहीं असें केलें. गेष्टाल्टवरील आक्षेपांचाहि उल्लेख केला. परंतु एक महत्त्वाचा आक्षेप रहातोच. गायनवादननृत्य या गतिमान क्रिया आहेत व त्यांचें वर्णन कालक्रमाच्या दृष्टिभूमिकेवरूनच केलें पाहिजे ही तर या पुस्तकाची प्रतिज्ञा; आणि गेष्टाल्टचा अभ्यास तर स्थिरवस्तूंच्या आधारें केलेला; तर येथें गेष्टाल्ट कल्पनेचा अवलंब होईलच कसा !

यासाठीं फोर्गेष्टाल्ट ही कल्पना केलेली आहे. फोर् (vor) म्हणजे आर्वीचा इत्यादि. क्रिया सुरू झाली, घटक समोर आले, कीं बांधणीबद्दल कांहीं प्रतीतिभाव सुरू होतो. क्रिया जसजशी पुढें जाईल तसतशी ही बांधणीची प्रतीति एकतर पक्की होत जाईल, अथवा वेळोंवेळीं क्रियानुपंगानें तिच्यांत थोडथोडे फेरफार केले जातील. क्रिया संपतेवेळीं बांधणी अमुकच अशी प्रतीति झालेली असेल. सुरुवातील्य जो प्रतीतिभाव तो फोर्गेष्टाल्ट. मध्यें वेळोंवेळीं प्रतीत होत जाणारे ते नेतरचे गेष्टाल्ट म्हणजे नाग्वेष्टाल्टेन्, व शेवटचा तो एण्डगेष्टाल्ट.

ही कल्पना भारतीयांनां नवी नाही ! धर्मजातिगुणलक्षणअवस्था यांच्या क्रमाचा विचार त्यांनीं केलेला आहे, आणि 'क्रमजनितसंस्कारविशेषः' असा एण्डगेष्टाल्टसारखा परंतु अधिक अर्थवाहीसार्थवाही शब्दहि आहे.

'इन्फर्मेन्न् थियरी' व 'कॉम्युनिकेशन् थियरी' या ज्या तंत्रशास्त्रविद्यांमधील उपपत्ती आहेत, त्यांमध्येहि या मुद्याचा धागा येतो. त्या उपपत्तींमधील परिभाषा आपल्या नेहमींच्या वापरांतील शब्दार्थाशीं विसंगत वाटते; केवळ आवकजावकांचाच जमाखर्च माहीत असणाराचा, 'डब्ल एण्ट्री सिस्टिम्' मधील 'क्रेडिट' व 'डेबिट' यांजबद्दल घोंटाळा होतो, तसें होतें. म्हणून सूचना द्यावयास हवी. एण्ट्रोपी म्हणजे बाह्य उपयुक्त क्रियेसाठीं अनुपलब्ध, या वस्तुसंज्ञेचें महत्त्व या उपपत्तिमध्ये फार आहे. मिळालेल्या (ध्वनि) संदेशाचा 'अर्थभाव' उलगडणें ही येथील उपयुक्त क्रिया. अर्थात् संदेशाची एण्ट्रोपी जेवढी अधिक तेवढा अर्थ अस्पष्टबोधाचा होणार. याला आपण रोजमाघेंत म्हणूं कीं एण्ट्रोपी जेवढी अधिक तेवढी संदेशग्रहणक्षमता कमी, परंतु परिभाषा नेमकी उलट आहे ! एण्ट्रोपी अधिक तेवढा संदेशाला निश्चित अर्थ देतां येत नाहीं, म्हणून अर्थ हा असेल, अथवा हाहि असेल, असे अनेक पर्याय शक्य होतात; यामुळे परिभाषा अशी कीं एण्ट्रोपी अधिक असेल त्यावेळीं संदेशाची अर्थवाहकता फार असते—कारण नानार्थ-पर्यायवाहकता असते. अर्थात् संदेशग्रहणक्षमताहि त्या दृष्टिनें अधिक ! उलट अर्थ जेवढा निश्चित

ठरेल तेवढी नानार्थवाहकता कमी होईल म्हणजे संदेशांतील वाहकता(इन्फर्मेशन्) कमी असेल ! व अर्थात् एण्ट्रॉपीहि कमी असेल. उदाहरणार्थ केवळ ग एवढा ध्वनिसंदेश मिळाला समजा; त्यांत अनेकार्थसूचकता अतिशय आहे, संदेशाची वाहकता अतिशय आहे, पण बाह्य उपयुक्त कियेसाठी म्हणजे निश्चितार्थ ठरण्यासाठी उपलब्ध अत्यंत कमी आहे, अनुपलब्ध म्हणजे एण्ट्रॉपी अत्यंत अधिक आहे; यालाच म्हणावयाचें की 'इन्फर्मेशन्' खूपच आहे ! पुढें आकार येऊन 'गा' असा ध्वनिसंदेश आला की अर्थनिश्चितिचे कांहीं अंदाज होऊं शकतात, अर्थोपलब्धिला नेमकेपणा येऊं लागतो पण 'इन्फर्मेशन्' कमी होते ! कारण एण्ट्रॉपी कमी होते, शक्य त्या अनेक अर्थांची संख्या कमी होते. 'गा' येथें संदेश संपला की अर्थनिश्चिति परिपूर्ण, नाना अर्थ-पर्यायांची शक्यता फार कमी, एण्ट्रॉपी सर्वांत कमी, म्हणून 'इन्फर्मेशन्' फार कमी ! येथें 'गा' च्या पुढें अमुक किंवा अमुक असेल एवढे संदेह राहतील ते संख्येनें कमीच असणार. संदेश चालूच राहिला तर नंतर गाय, गायक, गायकवादक, गायकवादकसभा अशी ही श्रेणी जाऊं शकेल. 'गाय' येथें एक टप्पा; त्यापुढें विराम की 'क' की 'न' की 'रा-न' असे संदेह येतील. गायकवादकसभा यापुढें संदेह फार कमी राहिल, इत्यादि.

पुन्हां यांतहि संदर्भ, संकेत, यांचा विवेक हवाच. संदेश धाडणारा व वेणारा यामधील संकेत एक हवा. उदाहरणार्थ, येथें उभयपक्षां मराठी भाषासंकेत गृहीत आहे. परंतु संदेशप्रेषक मराठी संकेत वापरीत असेल व ग्राहक इंग्रजी संकेत वापरीत असेल तर अनवस्था होईल. जसें, धाडलेला संदेश 'गा' यावरून इंग्रजी अर्थपर्यायोपलब्धि खूपच राहिली तरी तिचें संख्यामान मराठी अर्थपर्यायोपलब्धितून वेगळें असणार; नंतर मराठी अंदाज एका प्रकारचे तर इंग्रजीत 'गागा' [खुळा] हाहि एक अर्थपर्याय अंदाजतां येतो तो मराठीत नाही. गाय नंतर संदेश संपला तरी मराठीत 'पशुबोध' [प्राणिबोध] होतो; तर इंग्रजीत गाय म्हणजे — असल कांकाणी प्राकृतांत — 'शिंचा'; हा मनुष्यवैशिष्ट्यबोध. येथें संदेश संपला नाही तर इंग्रजी-मराठी या भाषासंकेतभेदाशिवाय, संदर्भविषयाचाहि भाग येतो ! जर संदेश भौतिक औपपत्तिक किंवा वर्णनात्मक संदर्भांचा असला तर 'गायेशन्' वगैरे अर्थपर्यायोपलब्धि होते. जर संदेश भौतिकशास्त्रसंदर्भांचा असला तर त्या त्या शास्त्राचा संदर्भ पहावा लागतो— वैद्यकांत गायुनेकोलजी इत्यादि पर्याय तर यंत्रणांमध्ये गायुरोस्कोप इत्यादि. आणि हें संकेतसंदर्भेतरतम्य आलें की इतर अनेक विषय त्यांपाठोपाठ येणारच !

इन्फर्मेशन् थिअरी १९४८ मध्ये [शेनन् याच्या संशोधनांतून] जन्मली, ती टेलिफोन वगैरे यंत्रणांसाठी. पुढें तिचा इतरत्रहि उपयोग झाला, उदाहरणार्थ सांकेतिक दळणवळण, हेरिगरी वगैरेमध्ये. अर्थात् 'समाज-मानस-साहित्य-सौंदर्य' वगैरे विषयांतहि ती वापरण्याची प्रवृत्ति आली. परंतु तेथील शास्त्रपूत विचारांनाहि फारसे यश मिळालें नाहीं कारण त्या विषयांचा मूळ पायाच संदिग्ध, आणि पुरेशा तपशीलाचा अभाव; शिवाय वर उल्लेखिलेलें मर्यादातरतम्य वापरणें कठिण, तसेंच संगीतांत. उदाहरणार्थ डॉ. देव यांनीं कांहीं रागांच्या चलनांचा या दृष्टिनें विचार केला— जसें मालकंसमध्ये 'साग' नंतर काय काय कसेकसे येऊं शकेल? इत्यादि. परंतु विचारासाठी घेतलेलीं चलनांचीं उदाहरणें अत्यल्प व तींहि अमुक दोनच छापील पुस्तकां-तील नोटेशन्वरून आणि स्वरांगलय दिशेचांत न घेतां, हे प्रयत्न फसणारच.

परिणामी, इन्फर्मेशन-कॉम्युनिकेशन थिअरी भौतिक शास्त्रतंत्राबाहेर बापरणें हें शास्त्रीय दृष्टिने विचार करणारांनीं धोक्याचें ठरवलें.*

परंतु शब्दपाण्डित्य कसें थावणार ! विज्ञानवाद्य, संदिग्धविषयक विचार मांडणारे अनेक झाले व आहेत, आणि ते सर्वच देशांत आहेत. वर उल्लेखिलले संकेत, संदर्भ, प्रेषक-ग्राहक वांजवदलचें अवश्य तें विवेचन, त्यांच्या मर्यादा, वगैरे तारतम्यविवेकाचीं पथ्ये न बाळगतां कॉम्युनिकेशन-इन्फर्मेशन थिअरीवदल भाकड लिखाण होतच असतें व तें भाकड लिखाण वाचून त्यावरच विश्वासून स्वतःचें मत तयार करणारे, मांडणारे लोक असतातच. त्यांत पुन्हां, कित्येकांत निश्चित माहितीचा अभाव तर कित्येकांत तर्काचाहि अभाव आढळतो. आणि जें मांडलें जातें तें ‘मला असें वाटतें — माझा असा अंदाज आहे’ अशा स्वरूपांत नव्हे, तर ‘भौतिक शास्त्रानें हें सिद्ध झालें आहे म्हणून ही उपपत्ति अशीअशीच आहे’ अशा ठामपणें.

हें मराठींतहि आलें आहे, कॉम्युनिकेशन थ्याला ‘आदानप्रदान’ असा शब्दहि तयार झाला आहे. यावदल आपण फार सावध असावयास हवें ! आदानप्रदान म्हणजे केवळ देवघेव.

हा इषारा देण्याचें कारण असें कीं हल्लीं कोणीहि कसेहि विचार मांडतो, व त्या विचारविधानांची छेडछाड कोणीच करीत नाही. कांहीं वर्षांपूर्वीं प्रो. मंगरूळकर यांचा एक लेख गाजला. त्यांत संगीतानें आनंद (हर्ष ? रंजन ?) कां होतो याचीं दोन उत्तरे दिलीं होती. आपण कांहीं अपेक्षा करतो, ती अपेक्षा त्या त्या स्वरलयवाक्यांनीं पुरी झाली कीं (आपला अहंभाव मुखावतो व ?) आनंद होतो. उलट, अपेक्षा पुरी झाली नाही कीं (स्वतःलाच विसंगति जाणवते व विनोदभावजन्य ?) आनंद होतो. — अपेक्षा कशाची, केव्हां, काय म्हणून, हें सोडाच; परंतु अमुक झालें तरी तें झालें म्हणून आनंद, नाही झालें तरी झालें नाही म्हणून आनंद, हें विनेश्वर-चन्द्रेश्वरी गौडब्रंगाल काय आहे हेंहि कोणी पुसलें नाही !

गेष्टाल्टला डोवयावर घेऊन नाचणारे प्रथमचे मराठी साहित्यिक मढेंकर, ज्यांनां कोणी कोणी आधुनिक महापुरुष मानतात. त्यांनीं तर कमालच केली आहे. “सौंदर्यानुभूति होते तेव्हां उद्दिष्ट वस्तुमध्ये द्राविक ‘तत्त्व’ (?) असतेंच, त्या तत्त्वाच्या कमीअधिक प्रमाणामुळे सौंदर्यानुभूति कमीअधिक होते. दोन क्रिया, घटना, वस्तु, संवेदना इत्यादि एकत्र येतात व त्यांच्या अनुभूतीमध्ये संबंध (?) घडतो तेव्हां तें ‘तत्त्व’ प्रकट होतें. हा संबंध ज्या प्रकारचा त्या प्रकारें तें तत्त्व प्रकट होतें. संबंध एकमेकांशीं जुळते (?) असले तर ‘संगम,’ संबंध विरोधी (?) असले तर ‘विरोध,’ आणि संबंधांचे गट पडत असले व त्या गटांतील संबंधांची संख्या परस्परानुव्य असली तर ‘समतोल’ (?) असे हे प्रकार. अशांमुळेच ‘आकृतिबंध’ मनांत तयार होतात. — असें मढेंकरांचें स्थूलरूपानें, थोडक्यांत म्हणणें आहे. (अवतरण मात्र मढेंकरांचें नाही, प्रस्तुत लेखकांतें स्वतः संक्षेप केला आहे). — तें तत्त्व म्हणजे ‘लयतत्त्व,’ आणि तेते संबंध हे ते ते

* थोडक्यांत अहवाल. पहा — इलेक्ट्रॉनिक्स इण्टरनॅशनल, मे १०, १९७३, पृ. १००-१०६.

लयप्रकार, असे त्यांचे परिभाषिक (?) शब्द आहेत.—या परभूत कल्पनाविलासावर अधिक टीकाच व्यर्थ आहे !

रंजकता वगैरेंबद्दल दुसराहि एक विचारपर्याय मराठी संगीतसमीक्षकविश्वांत प्रचल आहे. तो श्री. वा. ह. देशपांडे यांनीं सुरू केला. नवी अनुभूति पूर्वीच्या संस्कारसंग्रहांत दाखल करण्याचा चित्तव्यापार होतो तो बिनाकष्ट—कष्टसाध्य अशा अनेक दर्जांचा होतो, याबद्दल जेव्हां प्रयोग सुरू झाले तेव्हां त्या काळीं जीं सहज उपलब्ध साधनें तीं आधीं वापरली गेलीं. ‘अनुभूति क्लिष्ट’ म्हणतात तेव्हां आपले कांहीं सूक्ष्म स्नायू ताणले जातात, व सहजानुभूतिमध्ये ते ढिले रहातात, असें तेव्हां साधारणपणें आढळलें. (हे प्रयोग मेंदू व ज्ञानतेतुनामक नाड्या बांजवर नव्हते). येथें जुना ग्रीक शब्द ‘टोनोस्’ हा वापरला गेला. टोनोस्चे अनेक अर्थ आहेत, जसे संस्कृत ‘तन्’ वातुचे. (परंतु टोनोस् हें नाम आहे). त्यावरून इंग्रजींत ‘टेन्झन्’ शब्द आला. आधीं टेन्झन् म्हणजे ताण पडतो, मग तो ताण जातो, या क्रियेची व अनुभूतिची सांगड दिसली. सौंदर्यशास्त्रज्ञांनां असें कांहीं नवें, अवघड, शिष्टमान्य हवेंच असतें ! लगेच शब्दपांडित्य सुरू झालें. सौंदर्यानुभूति कशामुळें ? (येथें मुळांत अभिप्रेत नसलेला कार्यकारणसंबंध कसा हळूच घुसला तें पहावें). —आधीं ताण, मग तो ताण सुटणें, यामुळें ! या एका सिद्धान्तावरच सौंदर्यशास्त्र उभारणारे पंडित झाले. श्री. देशपांडेयांनां हें रुचलें, पटलें. टेन्झन् = उत्कंठन व रेझोल्यूशन् = विसर्जन असे शब्द वापरून हें पांडित्य त्यांनीं मराठींत आणलें.

मौज अशी कीं हे कोणीहि पंडित अनेक उदाहरणें देऊन, बाधकसाधक तपशीलवार विवरण करून, आपला विचारसिद्धान्त त्या उदाहरणांतून उत्पन्न करून दाखवीत नाहींत. त्या सिद्धान्ताच्या मर्यादा, त्याचीं पथ्यें पहात नाहींत. आपण करीत आहों तें विवरणविश्लेषण कीं केवळ नामकरण—शब्दसंकीर्तन हें पहात नाहींत. सिद्ध होणारें, सिद्धासिद्ध न ठरणारें म्हणून स्वार्थानुमानात्मक, आणि केवळ अंदाजी असें काय काय हा भेद पहात नाहींत. थोडक्यांत म्हणजे, विज्ञानविचारपद्धति ही सोडूनच देतात ! केवळ प्रतिज्ञा—हेतु—उदाहरण—उपनय—निगमन एवढ्या तर्कांनै वैज्ञानिक न्याय होत नाहीं; तर प्रतिज्ञा—हेतु—उदाहरण हीं प्रत्यक्ष प्रमाणांला अनुसरून आहेत हें सर्वप्रथम तपासावें लागतें, मर्यादा जाणाव्या लागतात, आणि तेथेंच घोडें पेंड खातें.

विज्ञान म्हणजे तंत्र, विज्ञान म्हणजे गणित, विज्ञान म्हणजे समीकरणें, असा भोळसट समज असणारेहि असतात, आणि रंजकता व प्रमाणबद्धता यांचा संबंध शोधणाऱ्यांमध्ये ते खूप आहेत. उदाहरणार्थ, चित्राकृतींमध्ये एक स्थूल आढाखा कधीं कामीं येतो कीं ज्या चौकोनाच्या बाजू १:१.६१८ अशा गुणोत्तरप्रमाणांच्या तो चौकोन अधिक सुवक वाटतो, पण हें कांहीं ब्रह्मवाक्य नव्हे, हें विसरून जेथें तेथें हें प्रमाणच लागू करणारे तर्कटी होते व आहेत. लक्षणांमधील ‘व्यवस्थानियमनासहित वैविध्य’ हेंच एक धरून बसणारे लोक आहेत, ते लगेच समीकरण मांडतात: जर व्यवस्थानियमन ‘व्य’ इतकें असलें व वैविध्य ‘वै’ इतकें असलें, तर रंजकतेचें मान ‘र’ = व्य/वै. वै हा छेद जितका कमी तितका रंजकता अधिक, म्हणून व्यवस्था प्रभावी ठरली ! — पण या लोकांच्या लक्षांत येत नाहीं कीं अशा तर्कटामुळें जेव्हां वैविध्य शून्यप्राय तेव्हां भागाकार अमाप—‘अनंत’— होतो व म्हणून रंजकता अमर्याद म्हणावी

लागते !— हा सारा वारसा महान् ग्रीक तर्कटी पाय्थागोरास् याचा आहे व आरिस्टॉटेलीसमध्यें तो बराच उतरलेला आहे, तेथून आला; महान् ग्रीक वैज्ञानिक आरिस्टोटीलस विसरला गेला. आपल्याकडेहि पुराणोत्तर काळांत असा भाग खूप आहे !

—तात्पर्य काय, की रंजकता, हृद्यता, इत्यादि साम्या विषयांत संदिग्धता, शब्दप्रामाण्य इत्यादि अनेक उणीवा आहेत व प्रयोगानुभूतिपेक्षां अंदाज, तर्क हेच अधिक आहेत. प्रमाणबद्धता (सौष्टव) हें लक्षण जेथवर निश्चित जाणतां तपासतां येतें तेथवर निश्चित तर्कविचार करतां येतो; व तो बहुतांशीं संस्थात्मक होऊं शकतो. गुणात्मक विचार निश्चित व्हावयाचा तर आधीं चित्तबुद्धिप्राप्यांचा बराच अभ्यास व्हावयास हवा, आणि तोच विषय अजून पक्व नाही— पाडालाहि आलेला नाही, शिवाय मनुष्यांमनुष्यांतील देशकालपरिस्थितिप्रमाणें भेद, संस्कारभेद, आर्थिक वर्गभेद, इत्यादि नानाविषयभागांचाहि या विषयांत संदर्भ येतोच येतो. 'एकं सद्, विप्राः बहवो वदन्ति' एवढेंच नव्हे तर जें 'एकं सद्' होतें तें पूर्वीच 'बहु स्याम्' म्हणून गेलेलें आहे !

तरीमुद्धां लक्षांत घ्यावें कीं वर पु. ४६८ पासून आतांपर्यंत जें जें वर्णन केलें त्यांत—तशी स्पष्ट टीका असलेला भाग सोडल्यास—असुक एक कल्पना सर्वस्वी त्याज्य असेंहि ठाम सांगतां येत नाही, म्हणून तर एवढें लिहिलें! तेव्हां हें सारें ध्यानांत ठेवून तारतम्यानेंच विवेक करावयास हवा. या पुस्तकांत तारतम्य हा शब्द अनेकदा आलेला दिसेल !

आणि म्हणूनच जेथें जेथें संदिग्ध, अव्याख्यात, कल्पनात्मक असा मुद्दा आला तेथें तेथें 'असें म्हणतात, असें मानतात, अशी परंपरा आहे,' इत्यादि भाषा प्रस्तुत लेखकानें वापरली किंवा 'लेखक असें मानतो, असा अंदाज करतो' वगैरे वाक्यें लिहिलीं. त्या अनुरोधानेंच बुद्ध्या लिहिलें कीं एकेक ठेका ही एकेक एकजिनसी वस्तु अशा दृष्टिनें त्या त्या ठेक्याकडे पहावें. ठेका एकजिनसी असतोच, असलाच पाहिजे, असें म्हटलें नाहीं गृहीत धरलें नाहीं, हें लक्षांत घ्यावें ! ठेक्याला आवर्तनधर्म 'असतो' असें म्हटलें नाही ! तर आवर्तनधर्म आहे असें मानलें जातें, आवर्तनधर्म दिला जातो, असेंच म्हटलें आहे !

एवढें विवेचन केल्यावर आतां प्रत्येक ठेक्यांत प्रमाणबद्धता, गेष्टाल्ट इत्यादिकांचीं लक्षणें आहेत काय, कोणतीं किती कशी आहेत, इत्यादि विचार वाचक करूं शकतील, व प्रत्येक ठेक्याला अनुलक्षून जे जे शेर दिले आहेत ते तसें कोणत्या विचाराधारे दिले हें साधारणतः दिसेल. त्याचप्रमाणें जाति, खंड, डौल व वजन या संदिग्ध कल्पनांचा आपापल्यापुरता कांहीं उलगाडा करून घेतां येईल.

प्रमाणबद्धतेला अनुलक्षून असे परंतु तालविषयक वेगळे असे कांहीं मुद्दे आतां वेळ.

ऐ) आवर्तन आणि सम; ठेका व अवसान

अंगखंडजातिगतियुक्त लयक्रमरूप तें पुनरावृत्तिचा धर्म दिलेलें एकजिनसी म्हणून आवर्तन, आणि त्याची पूर्वापर साम्यावस्था ज्या क्षणीं ती सम; आवर्तनाचे उच्चारित रूप हा ठेका, आणि अवसान हा ठेक्याच्या पहिल्या मात्रेचा उच्चार; हें आपण आतां जाणतां.

ठेक्याला जी प्रमाणवद्धता ती अंगखंडजातिगति यांमुळे कशी सिद्ध होते, सिद्धिला जाते, याचा विचारविवेक आतां आपण करू शकतो. आतां प्रश्न असा कीं सम आणि अवसान यांचे यांत महत्त्व काय व किती ?

गणितस्वरूप जें ताल त्यामध्ये अवसाननामक उच्चारच नाही, आणि सम ही त्या तालाच्या आदिअंतीचे क्षण दाखविते, यापलीकडे समेला केवळ तालांत अधिक महत्त्व नाही, हें सहज पटेल. उरला तो ठेका आणि त्यामधील अवसान, याचा विचार करतांना आपणांस ठेक्याचे बोल, छंदांतील चरणांचे उच्चार, गीतांमधील एकेक आवर्तनीय स्वरवाक्य, हेंच पहावें लागतें.

अवसानी 'धा' हा बोल असला तरी तो सर्वाधिक बलानें, आपातस्वरूप असाच हवा असें मुळांच नाही; उलट कित्येक ठेक्यांत तो हुंकारयुक्त, आगमक्षयरूप असाच असतो, हें आपण पाहिलें. गीतांमध्ये सर्वसाधारणतः असें आढळतें कीं अवसानींचा उच्चार कठोर व्यंजनात्मक असा कचित् असतो, परंतु घोषयुक्त, अनुस्वारात्मक असा पुष्कळदा असतो, आणि बहुधा तो दीर्घ असतो. दीर्घत्व हें त्याचें अवश्य नव्हे पण प्रधान लक्षण बनलेलें दिसतें. त्याचा उच्चार थाड्धाड् थोकाथोकाचा करणें ही कोणा गायकवादकाची लक्ष्म असेल पण गीतार्थांत, शब्दांत तसा उद्देश सहसा दिसत नाही. 'समेच्या 'धा' वर आदळलें पाहिजे' ही विकृति, प्रकृति नव्हे. कित्येकदा तर अवसानीं 'आ' 'अं'—आणि कधी दीर्घप्राय 'अ' सुद्धां !—असे स्वरोच्चारच असतात ! (आद दाता अंत दयावन्त; सखी मुखचंद्र छवी; अचल रहो राज या चीजा पहा), येथें तर

+ + +

'आदळणें' अशोभनीयच.

आजकालच्या छन्दःशास्त्रानुसार चरणाच्या पहिल्या मात्रेवर अवसान हवें असें मानलें जातें एवढेंच; छन्दःशास्त्रांत, नाट्यशास्त्रांत तसा नियम नाही. तथापि चरण हें एक आवर्तनीय रूप म्हणून त्याची पहिली मात्रा अवसान घेते असें म्हणतात. तथापि ती मात्रा आघाती, घोषयुक्त, आपातयुक्त, दीर्घहि, असावीच असा नियम दिसत नाही, उलट अपवादच असंख्य आढळतात. 'कश्चित्कान्ताविरहगुरुणा...' मध्ये तसें आहे, तर 'मेघालोके भवति सुखिनोपि—'

+ +

यांत नाही. 'प्राप्तकाल हा विशाल भूधर' मध्ये आहे तर 'सुंदर लेणीं तयांत खोदा' मध्ये आहे

+ +

असें म्हणवत नाही आणि 'अवकाशाच्या ओसाडींतील' मध्ये नाहीच. 'धूळीमाथें दगडावर

+ +

टंकितोच माथा' मध्ये आहे पण 'पुरे पुरे नसती ही वाटचाल आतां' मध्ये प्रथमाक्षर आपात-

+

युक्त योग्य नव्हे. अशीं कैक उदाहरणें एकाच कडव्यांतील देतां येतील. पुन्हां, अतीत—अनागत ग्रह हे छंदांत आहेतच आहेत म्हणून तर पटवर्धनांना 'आद्यतालपूर्वक गण' ही भाषा करावी लागली, त्यांच्याच कवितांत पहा: 'बुझावूं मी किती नूतें ?' 'भवानी आमुची आई,' 'बजरंग

+ + +

असे परंतु थोडे,' 'नाना बाहुली माझी,' नुक्तें तें उघडूनि दार म्हटलें—' 'कुणीहि थावें,

बसूनि जावें ' इत्यादि. तेव्हां चरणाची सुरुवात आपाता-आगमनें हेहि नियमात्मक नाहीं. हें कधीं छंदावर, कधीं स्वरक्रमरचनेवर, कधीं अर्थावर तर कधीं त्या स्थानीं जो शब्द पडला त्या शब्दाच्या मान्य उच्चारावर ठरतें.

अवसानीं जो उच्चार, तो ज्या शब्दांत असतो त्या शब्दाला चरणांत काहीं विशेष महत्त्व असतें.

याचेंच तालाच्या भाषेत भाषान्तर असें कीं ठेक्याची सुरुवात जेव्हां अनागतग्रहानें होतें तेव्हां गीत सुरू झाल्यावर प्रथम तोंड येतें, मुखडा घेतला जातो, व मग सम येतें, अवसानाची मात्रा वाजते, आणि ती जोरभाराची, खुल्या बोलाची असो नसो, दीर्घच असतें म्हणजे संपूर्ण मात्रा वाजते, म्हणून तिला स्पष्टता असते. कधीं कधीं सम वाजवीत नाहींत; तें वैचित्र्यासाठीं स्वरे, पण तो विरामहि स्पष्ट दाखवला जातो; अभाव प्रमुख केला जातो.

मुखड्यानें, किंवा इतर तऱ्हांनीं अनागतग्रह करून, अवसान आलें अशींच उदाहरणें वेदीपीमध्यें अधिकांश आढळतात. एका यमन रागांतून मूर्च्छनेनें निघणारे सदा राग; त्या प्रत्येकांतील अतिपरिचित उदाहरणें पहा :

यमनः सौख्यमुधा वित । रो; नम्रभाव गुह । पार्यी; अली नबी औ । लादे;
+ + +

कह सखि कह सखि । कहिये; इत्यादि.
+

खमाज-झिजूटीः संशय कां मनि । आला; वारी उमर लड़ । कैवा; इत्यादि
+ +

जौनपुरीः प्रेम । भावें जीव; जाई पर । तोनी; बाजे झनन झन । झननन;
+ + +

कौन रि । झावत; इत्यादि
+

त्रिलावलः सेवि रविक । रा; प्यारा नजर नही । आवंदा; इत्यादि
+ +

काफीः उगिच कां । कान्ता; खेलत नंदकु । मार; कौन तन्हेसे तुम । फेंकत; इत्यादि
+ + +

भैरवीः नृपकन्या तव । जाया; पदपंक । जातें प्रभुच्या;
+ +

ना मारो पिच । कारी; हांस हांस गरबा ल । गार्ज; इत्यादि.
+ +

मात्र जलद एकताल व जलद झपतालाचे सादरे यांत तसा प्रकार सहसा आढळत नाहीं, दादरा-कहरवा आणि धुमाळी यांत नाना प्रकार आढळतात. दादरा कहरवा धुमाळी यांत काटछाट फार, म्हणून जलद एकताल व जलद झपताल यांजवरच या संदर्भांत लक्ष अधिक जातें, आणि तालठेक्यांची बिकित्सा करतांनां या दोन्ही ठेक्यांबद्दल, व त्यांच्याचबद्दल, शंका उपस्थित

केलेल्या आहेत हे लक्षांत घ्यावे. जलद एकताल हा चतस की तिस्र की 'दोबारा दादरा !' आणि जलद झपताल हे मूलतालाचे अर्ध की काय ? अशा त्या शंका आहेत. परंतु याबद्दल प्रस्तुत लेखकाने अधिक विचार केलेला नाही.

परंतु असे म्हणण्यास आधार आहे की फक्त अवसानानेच सुरुवात हे छंद, गीत, वंदीप यांत निश्चित आहे असे नाही. तालवादनहि सपक ठेक्याने सुरू होतं असेंहि नाही. उलट अनागत-ग्रह हाच गीतछंदवंदीपीत अधिक दिसतो, व तालवादनाची सुरुवात मुखडा-मोहरा-उठान-पेष्कार यांनीच अधिकतर करण्याचा प्रकार आहे.

यामुळे काय होतं, तर अवसानीं जो उच्चार त्याकडे चित्त अधिक वेधले जातं. तालवादन जरी सपक ठेक्याने सुरू केलं तरी त्या ठेक्याच्या सुरुवातीच्या, प्रथमावर्तनाच्या बोलाकडे चित्त विशेष जात नाही, तर दुसऱ्या आवर्तनाच्या अवसानाकडेच जातं. आणि हे अवसान पुऱ्या मात्रेचं असतं. स्वरवाक्ये (स्वरयोजनेतील क्रम) जर पाहिलीं तर बहुधा आढळतं की अवसानीच्या सत्रंघ मात्रेकडे स्वरवाक्याची धांव असते, तेथे जो स्वरनाद तो बहुधा पूर्णमात्रेइतका दीर्घ असतो, तेथे न्यास-अपन्यास-संन्यास यांपैकी एकादें येतं. आणि स्वरवाक्याचे ग्रह, अंश हेहि त्या मात्रे-पासूनच उचल घेतात, स्वरवाक्ये समेपासून-समेच्या क्षणापासून—तव्हे तर अवसानाच्या मात्रे-पासून, ती मात्रा पुरी झाल्यावर, उपजतात. याला अपवाद असल्यास थोडे.

गीतछंदांतहि सामान्यतः आढळतं म्हणतां येईल की उच्चारक्रम, पदक्रम, शब्दक्रम, अर्थभाव यांचा अवसानाच्या मात्रेवर या ना त्या प्रकारे कमीअधिक प्रमाणांत न्यास असतो; त्या मात्रेच्या उच्चाराला कांहीं महत्त्ववैशिष्ट्य असतं.

परंपरागत अशा कित्येक वंदीपीत—आणि येथील सर्व विधानें ध्रुपद—टप्पा—होरी—ख्याल—ठुमरी इत्यादि सर्व प्रकारांना, नानावाद्यांतील स्वरवर्णनां लागू होतात—असे दिसतं की वर वर्णिलेल्या स्वरुपाच्या समेवर (त्याक्षणी) अर्थवाही शब्द बहुधा संपत नाही; सुरू तरी होतो (हे कहरवा, धुमाळी, दादरा, जलद एकताल, झपताल, यांत अधिक) किंवा शब्दाच्या अर्थमर्थेच अवसानाची मात्रा येते. आणि गीताचे शब्द अथवा त्याची स्वररचना किंवा वर्णोच्चार असे असतात की त्या मात्रेवरील उच्चारालाहि महत्त्व असतं. म्हणजे यतिभंग तरी होतो अथवा अवसानीं शब्द सुरू होतो. संपत नाही. छंदांत यतिभंग हा दोष; तेथे शब्द तुटतो.

अशा तपासणीने म्हणतां येतं की लयगतिपरंपरेमध्ये सर्वांत अधिक प्रमुख घटक अशा रूपाने अवसानाची मात्रा सजविली जाते. अवसान ही स्पष्टनिर्दिष्ट उच्चारित मात्रा असे ठरतं. आणि अवसानीं, दोन स्वरवाक्यांमधील अतीत-अनागतांचा 'संधि' आढळतो.

ही भाषा संदिग्ध, अव्याख्यात आहे खरी. येथे सांगितलेल्या विधानांना अपवादहि आढळतील. परंतु तूतं अशा भाषेवरच निर्वाह प्राप्त आहे, आणि अपवाद फारसे नाहीतसे वाटतं. शिवाय, हा प्रस्तुत लेखकाचा स्वतःचा आडाखा आहे एवढेच. उपयुक्त म्हणून लिहिला.

आणखी एका प्रकारे अवसानाच्या उच्चाराचा, तेथील बोलाचा, तेथील स्वरनादाचा

अन्वय लागतो. त्याला अलंकारिक भाषेमध्ये 'अपरिहार्य नियति' असे म्हणता येईल. याचा एकूण छंदानुरोधी विचार प्रस्तुत लेखकांनी अजून केला नाही, परंतु गायनवादनदृष्ट्या केला आहे. त्याला आधार, बुझुर्गाची शिकवण हा आहे. काही बुझुर्ग अवसानाला 'आमद्' म्हणतात; आमदन् म्हणजे येणें, बुझुर्ग म्हणत कीं सम (त्यांनीं अवसान या अर्थी सम म्हटलें) ही 'येते-येते-आली' अशी असते. शब्द-अर्थ-स्वर-लय यांतून ती उगवत उगवत प्रकाशते. याची अधिक फोड 'स्वरागविचार' पुस्तकांत केली जाईल. तूर्त एकच उदाहरण पुरेल. विलंबित एकतालाच्या प्रथमावर्तनाच्या शेंवटच्या म्हणजे बाराव्या मात्रेवर 'ना' हा बोल आहे, त्यानंतर समेचा क्षण व त्यापुढें द्वितीयावर्तनाचें अवसान म्हणजे त्या आवर्तनाच्या पहिल्या मात्रेचा बोल 'धीन्.' हें । ना ॥ धीन् । असें खरे, पण रंजकतेसाठीं तें । नाऽनाऽ ॥ धीन् । असें करतात. याहून

१२ +१ १२ +१

अधिक रंजकता साधते ती । धाऽ गेन । धाऽ गेन ॥ धीन् । बोलोनीं. विलंबितलयामुळे

११ १२ +१

कलाविधि (मात्रेचे अंशभाग करणें) हें शोभतें, आणि १२ व्या - त्याहूनहि सरस म्हणजे ११ व्याच— मात्रेला 'आतां अवसान येणार' असें जाहीर होऊं लागतें. सम वेण्याचे म्हणजे अवसान वेण्याचे नाना प्रकार, त्यांपैकीं हा सर्वांत अधिक रंजक मानतात. पण याबद्दल हल्लींच्या कलावृत्तांमध्ये कांहीं तारतम्य नाही. पूर्वीं तारतम्य असे, आणि वेगवेगळ्या बाजांमध्ये ('घराण्यां' (?) मध्ये) वेगवेगळ्या तऱ्हांवर अधिक मेहनत घेतलेली दिसे, जसें 'ही सम अलादियांची; ही भास्करबुवांची; ही अब्दुलकरीमची; ही मियाजानची' असें सांगतां येत असे. त्या त्या लोकांनां इतर तऱ्हा येत नव्हत्या असें नाही, पण आवड म्हणा कीं पीठिका म्हणा, एक-दोन प्रकारांवर अधिक भर दिलेला आढळे. मसीतखानी नांवाच्या सतारीच्या बाजाचें एक वैशिष्ट्य असें कीं अवसानआधीं १॥, २॥ अशा अपूर्णांश मात्रेपामुनच 'आमद्' असा इशारा होतो. (बाजांच्या विचारांत हे असलेच विषय विवेचनाधार म्हणून घेतले पाहिजेत).

तेव्हां अवसानाचें ठेक्यांत स्थान काय? या प्रश्नाचें उत्तर तीन प्रकारें मिळतें. स्पष्ट-निर्दिष्ट उच्चारित मात्रा; स्वरवाक्यांच्या उच्चारांतील अतीतानगतांचा संधि; आणि लयकारक ध्वनींची 'अपरिहार्य नियति' किंवा 'आमद्' हे संदिग्ध अंदाज, अधिक त्वर्चाविचार व्हावा यासाठीं, मांडले. अशा चर्चेनें फायदाच होईल.

आतां पुढचा मुद्दा घेऊं. तो यांतूनच कांहींसा निघतो.

ओ) आवर्तनकल्पना कोठवर टिकते

वर कैक उदाहरणें दिलीं, त्यांत अनागतग्रह आहे. तर गीतचरण पुरा होईल तेव्हां ठेका पुरा झालेला नसणार. समजा चरण १६ मात्रांचा आहे आणि त्याचा प्रथमप्रमुख उच्चार २॥ मात्रांनंतर ठेवला आहे. ठेका १६ मात्रांचाच लागणार, त्याला १३॥ मात्रांचें तांड येणार. म्हणजे ठेक्याच्या १३॥ मात्रा पुन्या होतील त्या क्षणाला चरण पुरा झालेला असणार. (हें पुढल्या चरणालाहि असेंच चालूं रहाणार, अन्यथा चरणान्तीं २॥ मात्रा विराम अथवा कांहीं आलाप व्यावा लागेल.) आतां चरण एकच आहे असें मानूं, कारण ताल हें एकजिनसी रूप

मानले आहे, तर ठेका किती मात्रांचा झाला? २॥ मात्रांचा मुखडा पुनरावृत्त होणार असें मानले तर १६ मात्रांचा ठेका खरा, पण त्याचें प्रमाणित रूप (१६ मात्रांचें) राहिले नाही, किंवा १३॥ मात्रांचा असाच तो ठेका म्हणावा लागेल! मग ठेका तो काय राहिला, १६ मात्रांचें काय झाले? (मुखडा २॥ मात्रा + १३॥ मात्रा तुकडा असा 'ठेका' आपण मानीत नाही, हे "२॥ + १३॥" असें रूप पुनरावृत्त करीत नाही, हा मुद्दा).—की चरण व ठेका या कल्पना मुळांत एकच आहेत हे लेखकाचें मतच अग्राह्य म्हणावें?

तें मत इतक्या व इतक्या विविध आधारांवर उभारलेलें आहे की या प्रश्नांत तें अग्राह्य होत नाही. प्रश्न वाटतो तसा अवघड नाहीच. उत्तर असें की २॥ मात्रा मुखडा + १३॥ मात्रा तुकडा ही भाषाच येथें युक्त नव्हे. १६ मात्रांचे जे ठेके आपणांस माहीत आहेत त्यांच्या अनुरोधानें हें मानले. परंतु पूर्वी ठेका व छंदचरण यांच्या संबंधाबद्दल लिहितांना म्हटलेच आहे की प्रत्येक चरण हा एकेक ठेकाच होय, कारण प्रत्येक चरण हा तालवर्तनाचा एकेक उच्चारक्रम आणि ठेका म्हणजेहि तालवर्तनाचा एकेक उच्चारक्रमच. 'स्वस्ति श्री गणनायको गजमुखो मोरेश्वरः सिद्धिदः' आणि 'पूर्वीचे स्वर आळवीत सनई देवालयीं वाजते' हे दोन्ही चरण एकाच छंदाचे. मात्रा १६ असें मानूं. ताल एकच आहे. पण दोहोनां एकच ठेका 'लागत' नाही! आणि तीनताल-तिलवाडा वगैरे ठेकेहि यथातथ्य होत नाहीत! हे दोन ठेकेच आहेत व ते दोन्ही परस्परभिन्न आहेत. तेव्हां येथें दोन वेगवेगळे ठेके (कायदे) मानले पाहिजेत, हेंच 'लिपटून वाजवणें' किंवा साथ करणें यांत दिसतें; लिपटून वाजवतांनां मूळचा प्रमाण ठेका निघूनच जातो. आणि असा विचार केल्या की मुखडा, तांड वगैरे भाषेला थाराच उरत नाही, प्रथमभाषेवर 'धा' सारखा चोल हवाच असें नाही हें पूर्वी दाखवून दिलेंच.

दुसरी एक शंका अशीच सोडवितां येते. कांहीं छंदांत चरणाचरणांमध्ये दीर्घ विराम येतो आणि कोणी त्या विरामाएवजीं तेवढा दीर्घालाप घेतात, अशा प्रसंगीं ठेका किंवा तुना तालहि केवढा मानावा? त्या चरणाएवढा की विराम-आलाप हे हिशेबांत घेऊन? उत्तर सरळ आहे : जर ती ती दीर्घता पुनरावृत्त होणार असेल तर ताल व ठेका विराम-आलाप यांसकट दीर्घतेचा, तेवढ्या तशा अंगखंडांचा, उगाच एकायाच चरणान्तीं हें होणार असेल तर त्याचा उपाय म्हणजे तेवढ्यापुरता 'ठेका बदलला' असें म्हणावें अथवा चरणान्तीं ठेका वंद करावा. गीतांत 'चाल बदलून' असतेंच, आणि गझलांत मध्ये 'ठेका वंद' हा प्रकार असतोच; तसेंच हेहि. परंतु हें असें करावें लागतें याचाच अर्थ, छंदाला योग्य ती चाल, योग्य ती ताललयरीति, लावली गेली नाही. साकी-दिंडी-ओवी यांत हें दिसतें. दोन चरण (ओवींत एक चरण) हे वेगळ्या अंगखंड-जातिचे असतात. आलाप अवश्य नाही. ठेका एकच लावावा या धोरणानें आलाप घेतले जातात, (हें लेखकाचें मत मान्य होणार नाही, परंतु तर्कदृष्ट्या त्याशिवाय दुसरें उपपन्न होत नाही).

तिसरी शंका अधिक वाजवी आहे. कधीं चरणान्तीं अर्थभाव पुरा होत नाही, लंगोलम दुसऱ्या चरणाचा उच्चार सुरू होतो, वैयाक, मुक्त इत्यादि छंदांतच असें होतें असें नव्हे, तर जुन्यांतहि होतें; जसें 'तेव्हां आम्हीं म्हटलें काळोखाची ऽ। रजनी केव्हां विरून जाइल ही साची ?'

यांत, अशा प्रसंगी आवर्तन केवढे ? एका चरणाएवढे की दोन ? आणि जर हाच 'प्रवाही' प्रकार सतत चालू राहिला तर काय करावें ?

याचे क्रियादृष्ट्या उत्तर सरळ वाटते. ताल मूळचाच, फक्त सम व अवसान हे दुर्बल केले की झाले, हे ते उत्तर.

परंतु प्रश्न दिसतो त्याहून खोलवर नेता येतो. त्याचे तालदृष्ट्या रूपान्तर करून म्हणजे प्रश्नाचे कूटत्व उघड होईल: तिहाया, मोहरे, नाना परणें, यांत काय होतें ? ठेका कायम रहातो काय ?

'तालव्यवहारां'त अशा प्रकारांची अनेक उदाहरणें दिली ती येथे उद्धृत करण्याची गरज नाही, तेथें ती पहावी. स्पष्ट दिसेल की परणांत ठेका, आवर्तन ही कल्पना केवळ संस्काररूपी, बीजभूत अशी रहाते; व्यवहारतः ठेका व आवर्तन हे छुप्त होतें. किटतक गदिगन धा ५ ५ ५ ची तिहाई तीनतालाच्या नवव्या मात्रेला सुरू करता येते; तीनतालाचा उत्तरभाग व ही तिहाई यांची तुलना पहा :

(ना । तीन । तीन । ना) (धा । धीन् । धीन् । ना ॥ धा ।
०९ १० ११ १२ × १३ १४ १५ १६ + १

(किटतक । गदिगन । धा ५ ५ ५ । किटतक) (गदिगन । धा ५ ५ ५ । किटतक । गदिगन ॥ धा ।
०९ × १३ + १

११ व्या मात्रेवर तीन ऐवजीं धा आला, तेराव्या मात्रेवर धा ऐवजीं गदिगन आला. फक्त १४ व्या मात्रेवर धीन् ऐवजीं धा हा सजातीय बोल आला. येथें खंड बदलले असा भास म्हणावा की प्रत्यक्षच बदलले म्हणावें ? भास म्हणतां येत नाहीं हें इतर विस्तृत उदाहरणांवरून दिसेल. उच्चारदृष्ट्या पहातां खंड बदललेच आहेत; मग केवळ गणितदृष्ट्या पहाण्यांत मतलब काय ? बरील उदाहरणांत, ताल ४, ६, ३, ३ अशा मात्रांच्या खंडांचा झाला असें कां म्हणूं नये ? जसें

॥ धा । धीन् । धीन् । ना) (धा । धीन् । धीन् । ना । किटतक । गदिगन) (धा ५ ५ ५ ।
+ १ २ ३ ४ × ५ ६ ७ ८ ९ १० × ११ १२
किटतक । गदिगन) (धा ५ ५ ५ । किटतक । गदिगन ॥ (धा पुढच्या आवर्तनांत गेला).
१३ × १४ १५ १६

आणि असें जर मानलें तर या तालाचीं अंगें, खंड, जाति, गति हीं काय समजावीं ? त्यांत 'प्रमाणवद्धता', 'गेषल्ट्' इत्यादि कल्पना कोठें गेल्या ?

एक सहज सूचणारें उत्तर असें की, जोरभार व खुलेबंद बोल यांत निकालाचा फेरफार करून मूळची चतस्रजाति, मूळचे चार खंड हे कायम राखले जातात. पण हें असेंच होतें असा कर्णप्रत्यय येत नाही, धा जोरदार भरा खुलाच वाजवला जातो. म्हणून हें उत्तर पटण्यासारखें नाही.

हे रंजकतेसाठीं केले जातें, कबूल. रंजकतेसाठीं येथें प्रमाणवद्धतेंत वैचित्र्य, वैविध्य, क्लिष्टबोध हें आणलें, कबूल. आणि अवसान हें 'आमद्' रूप केले; येतें असें वाटतें पण अजून येत नाही, आतां आलेसें वाटतें पण तरी आले नाही, — आतां येतसें वाटतें व आलें, असा बर्ताव

झाला; हें कबूल. पण आवर्तन व ठेका यांचें काय झालें ? आणि वैचित्र्यवैविध्यांत तारतम्य हवें, मर्यादातिक्रम होऊं नये, हें कसें कोठवर कोणी ठरवावयाचें ?

चार धा चा तीन दमांचा तीन तालतला चक्रदार सविस्तर मांडूं. तो पूर्वी पृ. ३५३ वर केवळ उल्लेखिला होता.

आवर्तन मात्रांक

१	१ ते ८ ॥ धिट	। धा	। धाधा	। तिरकिट	(धिट	। धागे	। धाधा	। तिना)
	९ ते १६ (किटतक	। तिरकिट	। तक्ताऽ	। तिरकिट	(धिट	। धागे	। नधा	। तिरकिट ॥
२	१७ ते २४ ॥ धा	। धा	। धा	। धा	(नधा	। तिरकिट	। धा	। धा)
	२५ ते ३२ (धा	। धा	। नधा	। तिरकिट	(धा	। धा	। धा	। धा ॥
३	३३ ते ४० ॥ नधा	। तिरकिट	। धा	। धा	(धा	। धा	। —	। —)
	४१ ते ४८ (—	। धिट	। धा	। धाधा	(तिरकिट	। धिट	। धागे	। धाधा ॥
४	४९ ते ५६ ॥ तिना	। किटतक	। तिरकिट	। तक्ताऽ	(तिरकिट	। धिट	। धागे	। नधा)
	५७ ते ६४ (तिरकिट	। धा	। धा	। धा	(धा	। नधा	। तिरकिट	। धा ॥
५	६५ ते ७२ ॥ धा	। धा	। धा	। नधा	(तिरकिट	। धा	। धा	। धा)
	७३ ते ८० (धा	। नधा	। तिरकिट	। धा	(धा	। धा	। धा	। — ॥
६	८१ ते ८८ ॥ —	। —	। धिट	। धा	(धाधा	। तिरकिट	। धिट	। धागे)
	८९ ते ९६ (धाधा	। तिना	। किटतक	। तिरकिट	(तक्ताऽ	। तिरकिट	। धिट	। धागे ॥
७	९७ ते १०४ ॥ नधा	। तिरकिट	। धा	। धा	(धा	। धा	। नधा	। तिरकिट)
	१०५ ते ११२ (धा	। धा	। धा	। धा	(नधा	। तिरकिट	। धा	। धा ॥
८	११३ ते १२० ॥ धा	। धा	। नधा	। तिरकिट	(धा	। धा	। धा	। धा)
	१२१ ते १२८ (—	। —	। —	। धिट	(धागे	। धाधा	। तिरकिट	। धिट ॥
९	१२९ ते १३६ ॥ धागे	। धाधा	। तिना	। किटतक	(तिरकिट	। तक्ताऽ	। तिरकिट	। धिट)
	१३७ ते १४४ (धागे	। धाधा	। तिरकिट	। धा	(धा	। धा	। धा	। नधा ॥
१०	१४५ ते १५२ ॥ तिरकिट	। धा	। धा	। धा	(धा	। नधा	। तिरकिट	। धा)
	१५३ ते १६० (धा	। धा	। धा	। नधा	(तिरकिट	। धा	। धा	। धा ॥
	१६१ ते — ॥ धा	। —	। —	। —)

या चक्रदारांत कितीकिती वैचित्र्यवैविध्य आहे आणि त्या वैचित्र्यांतहि किती प्रमाण-शीरता, किती नियमन साधलें आहे, तें पहाण्यासारखें आहे.

एकूण आवृत्ति जी होते ती १ ते ४१ इतक्या मात्रांची. पहिला बोल धिट. तो पुन्हां ४२ व्या मात्रेला येऊन दुसरी आवृत्ति ८२ व्या मात्रेला संपते. ८३ व्या मात्रेवर पुन्हां धिट हा बोल येतो व तिसरी आवृत्ति १२३ व्या मात्रेला संपते. १२४ व्या मात्रेला पुन्हां धिट हा पहिला बोल येतो व चौथी आवृत्ति १६४ व्या मात्रेला संपते. चक्रदारांत चार धा म्हणून आवृत्ती चार. आतां १ ते १६ अशा मात्रांचें, १ ते ४, ५ ते ८, ९ ते १२, १३ ते १६ या मात्रांच्या खंडांचें, जें आधारभूत तालस्वरूप त्याच्या अनुरोधानें ही धिट नें सुरू होणारी आवृत्ति कोठेंकोठें सुरू होते

पहा. पहिली आवृत्ति १ ते १६ या तालमात्रांपैकी पहिल्या मात्रेवर सुरू आहे. दुसरी आवृत्ति सोळा मात्रांच्या तालावर्तनांत दुसऱ्या मात्रेवर सुरू. तिसरी आवृत्ति सोळा मात्रांच्या तालावर्तनांत तिसऱ्या मात्रेने सुरू. आणि चौथी आवृत्ति सोळा मात्रांच्या तालावर्तनांत चौथ्या मात्रेने सुरू होते ! म्हणजे आवृत्ति सुरू होण्याचें स्थान प्रत्येक वेळीं एकेका मात्रेने पुढें पुढें सरकतें !

या चक्करदारांत आणखी एक पुनरावृत्ति आहे, ती 'नधा तिरकिट धा धा धा धा - - -' या ९ मात्रांची. ही नधा या $३ + ३ = ६$ मात्रेने सुरू होते. चक्करदार चार धा धा धा म्हणून प्रत्येक ४१ मात्रांच्या आवर्तनीय तुकड्यांत ती चार वेळां आवृत्त होते. ती कोटें कोटें सुरू होते हे, १६ मात्रांच्या आधारभूत तालस्वरूपाच्या अंगांने पहा. पहिल्या आवृत्तिमध्ये, १ ते ४१ या मात्रांमध्ये, १६-१६ मात्रांची जी आवर्तने त्यांत नधा कोटें कोटें येतो ? - पहिल्या नधा १६ मात्रांपैकी १५ वीला, तिसरा ११ वीला, व चौथा १ लीला. यांत नियम स्पष्ट होत नाही, परंतु १६ मात्रांचे ४-४ मात्रांचे खंड जे आहेत त्यांवरून पाहिलें कीं मौज दिसते ! पहिल्या नधा खंडाच्या ३ न्या मात्रेला, दुसरा नधा खंडाच्या १ ल्या मात्रेला, तिसरा नधा खंडाच्या ३ न्या मात्रेला, व चौथा नधा खंडाच्या १ ल्या मात्रेला. नंतरचे नधा खंडाच्या ४ न्या, २ न्या, ४ न्या, २ न्या मात्रेला. पुढें नधा खंडाच्या १ ल्या, ३ न्या, १ ल्या, ३ न्या मात्रेला आणि नंतर २ न्या, ४ न्या, २ न्या, ४ न्या मात्रेला. म्हणजे आधीं नधा दोनदोन मात्रांनीं मागें मागें सरकतो व नंतर दोन दोन मात्रांनीं पुढें पुढें सरकतो ! (येथें केवळ ४ मात्रा या खंडरूपावर लक्ष दिलें).

अशाच प्रकारे, धा धा धा धा हे जे चार धा आहेत, ते १६ मात्रांच्या मूळ तालरूपाच्या ४ मात्रांच्या खंडरूपावरच फक्त लक्ष देऊन अशा ४ मात्रांपैकी कोटें कोटें येतात तें पहा. पहिल्या धा पाहू. तो ४ मात्रांपैकी १ ल्या, ३ न्या, १ ल्या, ३ न्या; २ न्या, ४ न्या, २ न्या, ४ न्या; ३ न्या, १ ल्या, ३ न्या, १ ल्या; ४ न्या, २ न्या, ४ न्या, २ न्या मात्रांवर येतो ! १-३, १-३; २-४, २-४; ३-१, ३-१; ४-२, ४-२ !

आतां १६ मात्रांचें जें आधाररूप, त्यांतील पहिल्या मात्रेवर अवसान; तें धा धा धा धा या चार धा पैकीं कितव्या धा चें केव्हां येतें तें पहा; १६ मात्रांच्या दुसऱ्या आवर्तनाच्या अवसानीं धा आहे तो चार धा पैकीं पहिला आहे. नंतर १६ मात्रांचीं दोन आवर्तने धा या अवसानाशिवायच जातात, पुढें अवसानीं धा येतो तो चार धा पैकीं दुसरा आहे. पुन्हां दोन आवर्तने धा या अवसानाशिवायच जातात व त्यांपुढच्या आवर्तनाच्या अवसानीं धा येतो तो चार धा पैकीं तिसरा आहे. मग पुन्हां दोन आवर्तने धा या अवसानाशिवाय जातात आणि त्यांनंतर अवसानीं धा येतो तो चार धा पैकीं चौथा आहे !

आणखीहि अशा मौजा दिसतील, पण एवढें पुरे.

हे वर्णन वाचकांस सहज उलगडेल, कारण छापील परण 'चित्ररूपानें, स्थिर असें' समोर आहे; त्यांची परीक्षा डोक्यांनीं सहज होते कारण प्रहाण्याला, विचार करण्याला, मागेंपुढें अवलोकन करण्याला, ह्या तेवढा वेळ मिळतो. या सांगाड्यांत जर एकादी पद्यरचना बसवली तर आपले पूर्वेज तिला चित्रवचनामक पद्यरचनाप्रकाराचें एक उदाहरण समजले असते. आधुनिक साहित्यिक भाषेत, येथें 'आकृतिबंध' स्पष्ट आहे असें म्हणतां येईल.

पण हे परण आहे, बोल आहेत, ते कानांनी ऐकावयाचे आहेत, त्यांना उत्पत्ति-स्थिति-लय आहे, कालक्रम आहे, ते पुढेंपुढें चाललेच आहेत. मागेंपुढें पहाण्याला, तपासणी कर-ण्याला आपणांस वेळ दिलेला नाही, ऐकतांऐकतांच प्रमाणबद्धतेची प्रतीति ध्यावयाची आहे. प्रथम असा की, अशी प्रतीति सर्वास सहजस्पष्ट होते काय?—नाहीं, असेंच उत्तर मिळणार, ज्याला १६ मात्रा, ४ खंड, एकेका मात्रेच्या उच्चाराची त्यामधील 'छाविक' जागा आणि 'मागेंपुढें सरकलेली' जागा, या सर्वांचें भान-अवधान असेल त्यांनाच ती प्रतीति येईल; आणि तें भान-अवधान जेवढें अंगवळणी पडलेलें रुजलेलें, तेवढी ती प्रतीति सहज व स्पष्ट होईल, आणि शिवाय परणामधील बोलांच्या उच्चारित रूपांच्या नादबलभेदांची अनुभूति असल्यामुळें त्यांना हे परण रंजक वाटे. परंतु हे अवधान ज्याला नाही त्याच्या कानांवर पडलेल्या वारंवार आवृत्त होणाऱ्या 'नधा तिरकट धा धा धा धा - - -' या तुकड्याचें प्रयोजन काय, तीन मात्रांचा विराम कशासाठी, याचा बोध त्याला होणार नाही; हे परण त्याला कंटाळवाणेंहि वाटे. परंतु बोल अधिक सूक्ष्मांगांचे केले, बोलांतहि वैविध्य आणलें तर त्याला हे परण नाददृष्टिने रंजक वाटे. तथापि त्यांत लयतालदृष्टिने वैविध्यासह प्रमाणशीरता कशी आहे हे कळणारच नाही. १६ मात्रा, ४ खंड हे जरी त्याला माहीत असले तरी त्याचें तेंथें लक्ष स्थिर होणार नाही.

येथें मुख्य व गौण लय एकाच वेळीं प्रतीत होतात या मुद्याचा संबंध आला. १६ मात्रा, ४ खंड हे एकजिनसी रूप लयागें करतें. परंतु कर्णदृष्ट्या ४१ मात्रा वेगवेगळ्या प्रकारांनीं वेग-वेगळे खंड करून येतात, त्यांतहि नधा तिरकट धाधाधाधा - - - चार वेळां हा तुकडा, १६ मात्रांचा, आणखी एका प्रकारें लयकारक होतो, त्यांतहि नधा तिरकट धाधाधाधा - - - या ९ मात्रांचा त्याच्या पोटांतला तुकडा वेगळ्या प्रकारें लयकारक होतो; शिवाय पहिला-दुसरा तिसरा-चौथा धा हेहि लयकारक होतात, धर्डाधर्डी जें मुख्य तें गौण बनतें, जे गौण तें मुख्य.

जर असें सिद्ध झालें कीं १६ मात्रा ४ खंड हे रूपच मुख्य आहे, तर ठेका नाही तरी निर्दानि आवर्तनकल्पना ही परणादिकांत कायमच रहाते असें म्हणतां येईल. केवळ कर्णसिकांच्या (कनरसियांच्या) नजरेनें ती रहात नाही हे स्पष्टच आहे. तालजांचें म्हणणें मात्र असें पडेल कीं आवर्तन हेंच मुख्य धरून परणें रचलेली असतात, नाहींतर अवसान अमुक इतक्या मात्रांनंतर अमुक माधेवरच यावें ही योजना कशांला केली असती? हे म्हणणें चुकीचें नव्हे. परंतु त्यावर उत्तर असें कीं आवर्तनकल्पना ही तेथें केवळ हिशेबी गणिती चौकट या रूपानें आहे, ती गृहीत आहे; पण कानांनां प्रत्यक्ष प्रत्यय जो येतो तो 'आवर्तनरूप १६ मात्रांचें' असा नव्हे; किंबहुना असा प्रत्यय येऊं नये अशीच परणाची रचना असते. आणि लयताल हे कर्णप्रत्ययसिद्धिचे विषय आहेत, गणिती हिशेबासाठीं नव्हेत.

तेव्हां लेखकाचा अंदाज असा कीं ध्वनिदृष्ट्या परणादिक तालविस्तारक्रीडेमध्ये कित्येकदा आवर्तन हे गौणच केले जातें. त्यांत जो ध्वनिक्रम, नादपरंपराबोध, त्यांत लय, जाति, खंड, अंगें, गति, यति हीं दिसतील; परंतु तीं बदलतींहि असूं शकतील; मूळ योजिलेल्या एकजिनसी आवर्तन-ठेका यांना डावलणारीं असतील. केवळ कर्णप्रतीतिमुळें रंजकता येईल ती लयगतिजाति-अंगखंडांमुळें आवर्तनामुळें नव्हे. आवर्तनरूपाचा प्रत्ययसंस्कार जाग्रत ठेवून ही प्रतीति ध्यावयाची

तर त्यांत बुद्धिवापारक्रिया अधिक चालणार. अशी बुद्धिक्रीडा कोणास कोठवर रंजक होते हें संस्कार, मूलप्रवृत्ति, अभ्यास, सामाजिक परिसर इत्यादि अनेक गोष्टींवर अवलंबून राहिल.

आपण पूर्वी पाहिलें कीं सामगायनांत ठराविक आवर्तन नाहीं. चूर्णपदांतहि आवर्तन नाहीं. 'छोट्या' ओवीसारख्या छंदाचा एक चरण तोकडा, तेंथें आवर्तन कायम नाहीं.

म्हणून कीं काय, तालाच्या दशप्राणांमध्ये आवर्तनाची गणना केलेली नसावी.

हाच न्याय डोल आणि बजन यांसहि लागतो. ते प्राण ठेक्याचे. तालाचे नव्हेत.

परंतु लयांगें हीं सुटत नाहींत हें पहावें. तात्पर्य, काल, (असल्यास) मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति व प्रस्तार हे तालाचे दहा प्राण. मार्गरूपना आज आहे पण व्यवहारांत मार्ग नाहीं, म्हणून व्यवहारतः आज प्राण नऊ. आवर्तन हा एक मुख्य तालकारक खरा, परंतु तो ध्वनिदृष्ट्या प्राणभूत नव्हे.

औ) अपूर्णमात्रिक ठेके

हा प्रश्न हल्लीं महत्त्व पावूं लागला आहे म्हणून त्याची थोडी चर्चा करूं. हल्लीं अपूर्ण-मात्रिक ठेके ऐकूं येऊं लागले आहेत. मोगावाई कुर्डईकरांच्या एका तबकडीवर 'योगताल, १५॥ मात्रा' असें छापलेलें आहे. महापुरुष मिश्राच्या एका तबकडीत ७॥ मात्रांचा ताल आहे. असे अनेक प्रकार हल्लीं सांगतात. तर हें शास्त्रपरंपरेला अनुसरून आहे कीं नाहीं ?

एक उत्तर असें कीं ज्याअर्थी मात्रा हें मूलप्रमाणमान धरून पुढची व्यवस्था रचिली आहे त्याअर्थी ताल पूर्णमात्रांमध्येच सांगितला पाहिजे, अपूर्णमात्रिक आवर्तन हें शास्त्रपरंपरा-विहित नव्हे. यावर प्रतिपक्ष हा कीं वर परणांच्या चर्चेमध्ये जसें म्हटलें कीं आवर्तन हें तालप्राण नव्हे, तसाच न्याय मात्रांनां कां लागूं होऊं नये ? एक किलो, शंभर ग्राम, एक ग्राम हीं आज बजनाचीं प्रमाणमानें असूनहि आपण बाजारहाट करतांनां ४०० ग्राम, ४५० ग्राम, ५०० ग्राम = अर्धा किलो अशा 'एक'मानांत भाव देतोवितोंच, तसा व्यवहार तालांत कां मावूं नये ? हा प्रतिपक्ष तर्कदृष्ट्या ठीक आहे. परंतु प्रत्यक्ष तपासणीनें दिसतें कीं हें वृथा भांडण आहे. व्यवहार होतो कसा तें पाहिलें पाहिजे.

महापुरुषाच्या तालठेक्याचें रूप असें आहे.

$$\begin{array}{cccccccc} २ & २ & २ & २ & २ & २ & १/२ & \\ \parallel & \text{ताड} \mid \text{तिट} \mid \text{कत} \mid \text{धिन} \mid \text{नक} \mid \text{धिन} \mid \text{नक} \mid \text{तत्} \parallel & & & & & & \\ ०.३ & २ & ३ & \times^४ & ५ & \times^६ & ७ & ७॥ \end{array}$$

शेवटचा तत् अर्धमात्रेचा आहे, म्हणून हा ताल ७॥ मात्रांचा म्हणावयाचा. हें रूप प्रमाणशीर नाहीं असें नाहीं, आणि बाजविलें आहे मोठें मधुर. परंतु संबंध तबकडीत हें आवर्तन एकवार असें नाहींच, दोन आवर्तनांनंतर वैविध्य येतें. परणें इत्यादिहि व्हावयाचीं त्यांत दिसतें कीं अर्ध-मात्रेचे दोन भाग होतात तेव्हां पूर्णमात्रेचे चार. म्हणजे प्रत्यक्ष व्यवहार अर्धमात्रेला 'एक' ल.ता.वि. ३२

समजूनच होतो ! अर्थात् जी 'एक' म्हणून मात्रा म्हटली ती वस्तुतः दोन मात्रामानाची आहे. म्हणजे ताल १५ मात्रांचा, ६-४-५ अशा खंडांचा वास्तविक आहे, परंतु त्याला म्हटलं आहे ७॥ मात्रांचा, ३-२-२॥ अशा खंडांचा. जणू चित्रमार्गदृष्टि अवलंबिली.

असाच प्रकार मोगावाईचा आहे. सारा हिशेब ३१ मात्रा मानून चालला आहे, परंतु त्यांतील प्रत्येक मात्रेला नांव मात्र अर्धमात्रा दिलं आहे.

तेव्हा हा वाद मुळांत अस्तित्वांतच यावयास नको होता.

तालविवेक करतानां आणखी अनेक प्रश्न समोर येतात, परंतु सध्यां तरी ते गौण मानून या भागाला येथे विराम देणें इष्ट.

एकूण आतांपर्यंत आपणांला जें विशेषसें दिसून आलें त्याची यादी करूं. ती आपला विचारविवेक आणखी खोलवर नेण्याला उपयुक्त ठरेल.

१) उत्पत्ति-स्थिति-लय या क्रमामध्ये कालाधिष्ठान आहेच आहे आणि लयविचार-व म्हणून तालविचारहि-स्थिर, गतिनिरपेक्ष, कालनिरपेक्ष असा होणें नाहीं. या पुस्तकांत कोर्टेहि आकृति नाहीं हें महत्वाचें आहे. खंडमेरु आकृतिमय आहे खरा, परंतु तें केवळ परंपरागत गणितासाठीं होय; आणि त्याच गणिताचे निष्कर्ष खंडमेरुशिवाय इतर पद्धतींनींहि मिळू शकतात. गायन हें भाषित आहे, भाषित म्हणजे उच्चारक्रम. त्यांत काल अनुस्यूत आहे व कान हें एकच बाह्येंद्रिय वापरावयाचें आहे. पाश्चिमात्य वादनांत तोफांचे आवाजहि असोत,* भारतीय परंपरेमध्ये वादन हें उच्चारक्रमाचेंच अनुकरण आहे. भारतीय गायनवादनादि विषयांचा मागोवा भारतीय परंपरेच्या दृष्टिनेंच प्रथम घेतला पाहिजे. संगीताचा विचार संगीताच्याच भाषेत केला पाहिजे. इतर विषय संगीतविचारांत टाळतां येत नाहींत खरे, परंतु तेथें त्या त्या विषयांचा संगीताशीं जेवढा संबंध येतो तेवढाच भाग पाहिला पाहिजे. प्रत्येक विषयाचीं गृहीतें, सामर्थ्य, मर्यादा व पद्धति हीं वेगवेगळीं असतात हें विसरून सरमिसळ करणें अयोग्य होय. अनेक विषयांत केवळ कल्पना-भारूढ व शब्दपाण्डित्य हेंच अधिक आहे; तें सर्व दृष्टिआड केलें पाहिजे. आपल्या आंतरिक भावना कांहीं असोत, आपले विचार दुसऱ्याकडे संक्रमित करावयाचे तर तर्कविचार व भाषापरि-भाषेची स्पष्ट निःसंदिग्धता हेंच साधन आहे, तर्कबुद्धि हें एकच शस्त्र आपणांजवळ आहे. आणि तर्काला निश्चित प्रत्यक्षप्रमाण हें आधारभूत नसलें तर तो तर्क भाकड, हें विसरून चालणार नाहीं. प्रमाणशोधन हें तर्काच्या भरीला घातलें कीं तीच वैज्ञानिक विचारपद्धति, म्हणून वैज्ञानिक विचारपद्धतिशिवाय विचारविवेक हा वर्ज्य.

२) उच्चारक्रमावर लक्ष दिल्यावर त्या अनुरोधानें गायनवादन व भाषा यांचा विचार जोडीजोडीनेंच होतो; गायनवादन ही एक भाषाच ठरते. सर्व जगांतील गायनवादनाचें मूळ कांहीं थोडक्या अनुभूतीमध्ये दिसलें तरी प्रत्यक्ष होणारें गायनवादन हें सर्व जगांत एक नाहीं इतकेंच नव्हे तर देशोदेशीं श्रवणसंस्कारहि वेगवेगळे दिसतात, व ते कालपरत्वेन बदलत असूं शकतात.

* उदाहरणार्थ, चायूकावृत्कीकृत '१८१२' ही सिम्फोनी.

इतिहासांत जितकें मार्गेंमार्गें जावें तितकें भाषा, गायनवादनादि क्रिया इत्यादि कलाविद्याशास्त्रें हीं अधिकाधिक अप्रगत-अनगड-‘असंस्कृत’च आढळतील या कल्पनेला कांहींहि आधार नाही; पूर्वीचें भारतीय संगीत आजकालच्यापेक्षा फार साधेंसोपें, फार ‘रुक्ष’, या कल्पनेला काडीचाहि आधार नाही. प्राचीन ग्रंथांचा आधार सामंजस्यानें, तर्कबुद्धिविवेकानें, आजच्या प्रघाताला मिळतो काय याचा शोध-मागोवा वेणें युक्तच आहे; आणि तसा तो मिळू शकेल अशा कल्पनेनें अंदाज बांधणें चूक नव्हे, अंदाज खोटे ठरले तर टाकून देतां येतात.

उलट प्रायोगिक विज्ञानपद्धतिनें जें निःसंदेह शाबीत झालेलें आहे त्याला विरोधी असा जो जो भाग तो तो फेंकून टाक्यास हवा, मग तो प्राचीन असो कीं अर्वाचीन, जो भाग विरोधी नव्हे परंतु सुसंगतहि नव्हे त्याला सुधारलें पाहिजे.

३) असा तपास घेतांघेतां आपल्या परंपरेचढल असे कित्येक निष्कर्ष मिळू शकतात कीं जे रूढ विधानांहून, मतांहून फार वेगळे आहेत.

— भारतीय संगीताचें मूळ सामगायनांत, हें असिद्ध ठरतें, असिद्ध म्हणजे खोटे नव्हे पण खरेंहि नव्हे, अशा अर्धवट अवस्थेचें. प्रस्तुत लेखकाचें विधान असें कीं सामगायनपद्धति व लौकिकगानपद्धति या एकाच वेळीं असाव्यात व त्यामध्यें कांहीं भेद असावा, कोणता हें ठरण्यास पुरावा उपलब्ध नाही कारण वेदकालीन लौकिकगानपद्धतिचें वर्णन उपलब्ध नाही. सामगायनांतील स्वरमागावद्दलचीं प्रचलित मतें असिद्ध आहेत. सामगायनांतील तालांग स्पष्ट नाही. प्रत्येक सामाचा सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत एकच एक ताल हें सामगायनांत सहसा आढळत नाही. संहितेच्या शब्दाव्यतिरिक्त इतर शुष्क अर्थशून्य उच्चार सामगायनांत फार आहेत, प्रमाणोच्चाराची खेंचताण खूप आहे. उलट पठण हें जें गद्य-गेय यांच्या संधिवर असलेलें उच्चारक्रमरूप, त्यांत तालांग स्पष्ट आहेत व शुष्कें नाहीत. (क्रम-जटा-घन हा ‘अभ्यास’ येथें अभिप्रेत नाही). पठणांतील शब्दोच्चारांत जी खेंचताण आहे ती तुलनेनें फार कमी आहे आणि आहे तीहि नियमबद्ध आहे.

— भारतीय संगीताचें मूळ द्राविड संगीतांत, हें मतहि असिद्ध आहे. उलट तें प्राचीन मूळ भरतमुनिप्रणीत नाट्यशास्त्रम् या उपलब्ध ग्रंथांत आहे हें मत बहूशीं प्राप्य आहे, इतकेंच नव्हे तर तीच परंपरा कांहींकांहीं बदलत आजच्या गायनवादनाच्या सुळाशीं बहुशः आहे. हेंहि अमान्य करणें कठिण. आणि द्राविड पद्धति मूळची कांहीं असो-तिच्याबद्दल निश्चित विधान करतां येत नाही-सुमारें दोनहजार वर्षांतरी ती नाट्यशास्त्रप्रामाण्यानें चालली आहे. द्राविड आणि ‘भारतीय’ (‘हिंदुस्थानी !’) असा शास्त्रभेद नाहीच. भेद आहे तो कर्णानुभवांत, वर्तावांत, क्रियापद्धतिमध्ये. कारण शास्त्रांत एकदोन तपशीलांत मतभेद आहेत आणि भाषेची उच्चारपद्धति वेगळी आहे. महाराष्ट्र हा निदान अर्धद्राविडच; त्यांत गेल्या दोनचारशें वर्षांआधीं ख्याल वगैरे प्रगत संगीत नव्हतेंच हा दावा अगदी चूक आहे.

— मार्गी संगीत म्हणून कांहीं होतें, तें नष्ट झालें व देशी संगीत आलें, हें मत अत्यंत निराधार आहे. तसें ग्रंथवचनच कोठें नाही ! मार्ग व देशीय असे दोन प्रकार फक्त आहेत. मार्ग म्हणजे एका तालांगांत एक किंवा दोन किंवा चार, वगैरे एकाच प्रकारांचीं स्वरांगें ठेवून जो प्रकार

होईल तो, (म्हणजेच आपल्या आधुनिक छंदविवेचकांची छांदस् म्हणणी; '। सुं५। द५। र५। तें५। ध्या५। न५। ऊ५। में५। बी५। टे५। व५। री५।') देशी म्हणजे त्याच्या देशकालसमाजांत जे उच्चार रूढ असतील, किंवा उच्चारानां जी मुरड घातलेली लोकमान्य असेल अथवा जी मुरड इतर व्यवहारांत नव्हे पण गायनांत रंजक म्हणून ग्राह्य-मान्य असेल, त्यांचा अवलंब करून झालेला प्रकार, (उदाहरणार्थ समजा- '। सुं५। दर। तें५।' अथवा '। सुं५५। दरतें। ५५५।' इत्यादि), हा लेखकाचा ग्रंथाधारित दावा आहे, केवळ अंदाज नव्हे.

— भारतीय संगीत मुसलमानांनीं नष्टभ्रष्ट केलें, आपली मूर्च्छनापद्धति जाऊन सुकाम-पद्धति म्हणजे 'थाट' (मेल) पद्धति त्यांच्यामुळें आली, आपली अंतर्मुख आध्यात्मिकता जाऊन रंगेल उल्लूपणा त्यांच्यामुळें आला, हें अगदीं चूक. उलट तबला, सतार, ख्यालटप्पादुमरी हें त्यांच्यामुळें आलें, हें हि खरें ठरत नाहीं. कांहीं सुधारणा झाल्या असतील, परंतु त्या अमुक धर्मांमुळें किंवा केवळ परकीयांमुळेंच झाल्या, व त्या त्या परकीय परधर्मीयांनींच केल्या, हें म्हणणें हास्यास्पद आहे.

४) परभाषासंसर्गांमुळें उच्चारसंकर, त्यामुळें लयांगांत बदल, हें मात्र होऊं शकतें व त्या दृष्टिनें विचार केल्यानें प्रस्तुत लेखकाला कांहीं अंदाज बांधतां आले.

— मात्राकाळ म्हणजे पांच निमेषांइतका काळ हें प्रमाण पूर्वांच गेलेलें व मात्राकाळ म्हणजे त्या संदर्भातील लघु अक्षराचा काळ हें आलेलें होतें, परंतु मात्रा ही वर्णपदावरूनहि ठरूं शकते, कारण वर्णपद हें एक सलगसुकर लघुक्रिया या रूपानें समोर येऊं शकतें, ही अनुभूति जरी आपल्याकडे पूर्वी असली तरी ती शास्त्रग्राह्य, शास्त्रगत नव्हती, परभाषासंसर्गानें त्या अनुभूतिला व्यवहारांत स्थान आलें, तशी व्यावहारिक परिभाषा झाली, याचा एक तोटा असा की व्यवहारांतली तालविद्या व आधारग्रंथ यांत त्या बाबतींत विसंगति आली, आणि त्या विद्येवरच शास्त्राधारावयाचें तर तसा नवा तालग्रंथ झाला नाहीं. म्हणून परिभाषाविसंगति, दुर्बोधता उत्पन्न झाली, लघुगुरु आदि शब्द व्यवहारांतून गेले-अमुक इतक्या मात्रा अशीच भाषा आली; म्हणजे परिभाषा एका प्रकारें थोडकी, स्पष्ट सुटसुटीतच झाली; परंतु तिचा धागा प्राचीन परंपरेशीं कसा तें स्पष्ट राहिलें नाहीं तें आतां या पुस्तकांत उलगडावें लागलें. द्राविडांनीं जुनाच प्रघात ठेवला म्हणून त्यांच्यामध्ये हा परिभाषाभेद झाला नाहीं, ग्रंथप्रामाण्य त्यांनां दाखवतां येतें. । ता५धिमि । तक्कनु । श५५५ म् । हें रूप चार विरामांची मात्रा एक या हिशेबानें "तीन चतस्रलघू, एकूण मात्रा बारा, वर्णन । दवव । वववव । ल ।", हें त्यांनां सहज कळतें पटतें; परंतु आपल्याकडे आधीं मात्रा तीन मानावयाच्या कीं बारा याबद्दलच मतभेद होऊं शकतो, कारण "श५५५म्" हें वर्णपद आपण एकमात्रिक मानूं शकतो. आणि तसा मतभेद जरी टाळला तरी आपलें वर्णन "बारा मात्रा, चारचार मात्रांचा एक असे तीन खंड" एवढ्यापुरतेंच रहातें. हा अंदाज कहरवा - धुमाली - तिलवाडा - विलंबित झमरा - दीपचंदी वगैरे तालांनां लावल्यास अधिकच उलगडा होतो आणि कायदेछाट, वजन, डौल, वगैरे प्रकारांची वाढ भाषासंसर्गानें कशी तऱ्हांतऱ्हांनीं झाली असेल याचाहि कांहीं ठोकताळा दिसतो, ध्रुपद - ख्याल - दुमरी यांजवद्दलच्या इतिहासाबद्दल ज्या आज दंतकथा प्रचलित आहेत त्या प्रत्यक्ष पुराव्यापुढें अग्राह्य तर ठरतात, परंतु

‘मुसुलमानी प्रभावा’ची उपपत्ति अजीबात डावलतां येत नाहीं आणि उलट संस्कृतप्राकृत ग्रंथाधार मिळत नाहीं, यामुलें जो संभ्रम होतो तो बऱ्याच अंशीं दूर होतो.

५) या भाषासंस्कारांच्या विचाराच्याच भरीला आरवी उगमाचें व फार्सी बळणाचें छंदःशास्त्र, तद्देशीयांचे उच्चार, यांचा अभ्यास आणला कीं आधुनिक मराठी छंदःशास्त्राचे प्रवर्तक जे पटवर्धन त्यांच्या विवेचनांतील मूळाधार सांपडतो व त्यांच्या चुका कोठें कशामुलें झाल्या आहेत हें कळतें. इंग्रजी ‘प्रॉसोडी’च्या अनुसंधानें त्यांचें मत तपासलें कीं सर्वच कोडें उलगाडतें

— आणि आज जर नवें छंदःशास्त्र करावयाचें, तालशास्त्र नव्यानें मांडावयाचें, तर जुन्यांतलें काय गाळलें पाहिजे व कशांत काय बदल केला पाहिजे हें समजतें.

६) द्राविडांनीं मूळ प्रघात-परिभाषा ठेवली म्हणून, व त्यांची भाषा व्यंजनबहुल आहे म्हणून, त्यांची हस्तक्रिया-त्यांचीं वाक्ये-त्यांचे बोल हेहि ‘वेगळे’ राहिले व तेंच मुळांत जुनें, हें तर खरें दिसतें. परंतु लघुच्या तिखतत्त्वादि पांच जाति आणि प्रत्येक लयांगाच्या पांच गति, हें पुरंदरदास या महाराष्ट्रीय (!) रचनाकाराआधीं ग्रंथोक्त नाहीं. हें रत्नाकरांत नसलें तरी रत्नाकरटीकाकार कळिनाथाच्या वेळीं आलें, परंतु कळिनाथानें त्याचा उल्लेख केला नाहीं. या व अशा प्रकारांचा उलगाडा होत नाहीं; परंतु हें ‘मुसुलमानी संकरोद्भव’ खासच नव्हे ! तर त्याचा उगम कशांत ? असे नवे प्रश्न उद्भवतात, आणि ते आज जरी लेखकाला सोडवतां आले नाहीत तरी भारतीय संगीताचा इतिहास तयार करणाराला कोणकोणत्या गोष्टींवर लक्ष द्यावें लागेल याची यादी कांहीं प्रमाणांत करून ठेवतां येते.

७) मात्रा म्हणजे नेमकें किती मानावें, आणि मात्रा कशांत सिद्ध होते, याचा विचार आपण भाषितोच्चार ध्वनिशास्त्र व चित्तव्यापारप्रयोग यांच्या आधारेणें केला, व त्यांत प्रचलिताहून कांहीं वेगळे असे तर्क करतां आले. अक्षरकाल ही मात्रा खरी, परंतु ध्वनिदृष्ट्या वर्णपद हेहि अक्षरप्राय होऊं शकतें; कारण अक्षर हें कोणे एके काळीं ‘व्याकरणानें’ ठरलेलें तर वर्णपद हें भौतिकान्या आधारेणें-त्यांत भौतिक विश्लेषण हेंच आदरणीय. मात्र कोणतें वर्णपद याचा विवेक हवा. मात्रा ‘कळतें’ केव्हां, तर ध्वनिक्रम सुरू झाल्यानंतर किचित्काळांत, तेथें त्या क्रमसंदर्भातील न्हस्वकाल दिसतो. हें जरी खरें, तरी पुढें अधिकन्हस्वकालिक उच्चार होणारच नाहीत हें ग्राम म्हणतां येत नाहीं. म्हणून मात्रा हें मूळमान धरलें तरी त्याच्या अंशभागांनीं मोजणी करणें अपरिहार्यच होणार. यासाठीं कल्य-चतुर्भांग-अणु (विराम) यांची योजना आहे. नपेक्षां सर्व दिशेन पूर्णांकांतच करतां आला असता. अतएव द्राविडांनां हि मात्रांश मानावेच लागतात आणि आपणासहि अमुकच मोजणीचें प्रमाण खरें असा हट्ट धरतां येत नाहीं.

८) हाच विचार पुढें चालवतां सांपडलें कीं कोणी आवर्तन, खंड, लघु येथील लयप्रती-तिवरच लक्ष दिलें व त्यानुसार मोजणी केली तर तेंहि तर्कदृष्ट्या चुकीचें नव्हे ! तो हिशोब अपूर्णाकबहुल होईल एवढेंच.

९) तेथें आपणांस, आवर्तन हा तालाचा प्राण कां नव्हे, याचें कारण आढळतें. 'छोऱ्या' ओवीचा चौथा चरण तोकडा कां ? त्याचा उच्चार ताणून आवर्तनांत आणावा काय ? इत्यादि प्रश्न निरर्थक ठरतात; जे रंजक वाटेल तें करावें; चरण तोकडा हा दोष मानणेंच मुळांत विवाद्य आहे. त्याचप्रमाणें फरोदस्त, सवारी वगैरे तालहि 'अशास्त्रीय' ठरत नाहींत, इत्यादि निष्कर्ष सांपडतात. प्रमाणबद्धतेचीं लक्षणे कोणतीं मानतात याचा आढावा घेतल्यानें कळतें कीं तारतम्य वापरून, अतिरेकवृत्ति टाळून, प्रत्यक्ष क्रिया करून, जर तीं लक्षणे-पथ्ये पाळलीं तर प्रचलित प्रश्नांतील बहुतेक प्रश्न शुष्क दिसूं लागतात. छंदविवेचन, छंदसुक्ति, नवकाव्य इत्यादि नवे नवे विषय साहित्यांत येत आहेत व संगीतांतहि घुसत आहेत; त्यांतील सारासार काढतां येतें.

१०) आणि कळतें कीं छंदःशास्त्र हें मुळांतच अपूर्ण आहे. केवळ लघुगुरु, आणि केवळ ग=२ल एवढ्या आधारावर भाषित उच्चारक्रमांबद्दलचें शास्त्र रचणें, हेंच चूक आहे.

गायनवादन म्हणजे उच्चारक्रम, त्याची सांगड भाषेशींच घातली पाहिजे; ध्वनिशास्त्र, उच्चारशिक्षा, व्याकरण, वैज्ञानिक पद्धति, यांचाच अवलंब केला पाहिजे; छंद व संगीत हे विषय वेगळे नव्हेत; ताल म्हणजे टाळी नव्हे व सम म्हणजे धा हें अडाणीपणाचें आहे; इत्यादि गृहीतें आपण घेतलीं. आणि तींहि पारखलीं. त्याचप्रमाणें मूलधार पहाणें, मीड न ठेवणें, शंके-खोरपणा कायम राखणें, ही वृत्ति धरली. त्यामुळें हे व असे अनेक विचार आपणांस मिळाले.

या विषयाला अंत नाहीं, 'तालविवेक' येथें संपावा हेंच ठीक. उपसंहारानें पुस्तकाची समाप्ति करूं.

१८. उपसंहार

संगीत ही कोणीएक वस्तु नव्हे, तर ती एक क्रिया आहे. ती क्रिया जोंवर होत असते तोपर्यंतच ते संगीत अस्तित्वांत असतें; नंतर उरतें ते स्मृति इत्यादि संस्काररूपानें. संगीताचा विचार हा त्या संस्कारांचा विचार नव्हे खरा, परंतु संगीतविचारासाठीं त्या त्या स्मृतिसंस्कारापलीकडे साधन फारसें मिळत नाही. कोणा दुसऱ्याचे संगीतविचार समजून घेणें असेल तरीहि त्यासाठीं आपण आपली स्वतःची संगीतविषयक स्मृति जागृत करावी लागते. आणि ही स्मृति क्रियेबद्दलचीच असते. तदनुषंगिक इतर स्मरण हें अवान्तर. तें खुद्द संगीतविषयक स्मरण नव्हे. संगीतविचार करतांनां एकादी शंका आली तर तिचें निरसन करण्यासाठीं अनेकदा प्रत्यक्ष प्रयोग करावा लागतो, म्हणजे तेवढा संगीतक्रियाभाग पुन्हां समक्ष घडवून, — संस्कारांची शुद्धि करून, — ध्यावा लागतो म्हणून संस्कार हें साधन घेतलें तरी संगीतविचार हा त्या क्रियेचाच विचार होतो, झाला पाहिजे. असा विचार करतांकरतां कांहीं साधारण प्रमेयें, कांहीं नियम मिळतात. त्या प्रमेयादिकांच्या सुसूत्रीकरणांनीं संगीताचें शास्त्र, त्याची विद्या, त्याची पद्धति हें ठरतें. विचार जसजसा अधिक खोल व अधिक विस्तृत होईल तसें या शास्त्रविद्यापद्धतींचेंहि कांहीं परिष्करण, कांहीं कमीअधिक वर्धन होतें, कांहीं जुना भाग टाकून द्यावा लागतो तर कांहीं कमीअधिक प्रमाणांत बदलून ध्यावा लागतो, आणि अशा रीतींनीं एक विचारपरंपरा निर्माण होते. या परंपरेमध्यें परिभाषा उत्पन्न झालेली असते व तिची शुद्धि. तिची जपणूक हें अतिशय महत्वाचें असतें. परंपरा व परिभाषा ही अनेक देशांत एकच नसते, कारण मूळ क्रिया एकाच वळणाची नसते. कालपरत्वेहि परिभाषा बदलत जाते, कधीं हा बदल विचाराअर्ती अग्राह्य ठरावा असाहि असूं शकतो. या सर्वांचें अवधान संगीताचा विचार करतांनां असावेच लागतें, म्हणून संगीताचा विचार संगीताच्याच भाषेंत झाला पाहिजे, परंपरा ध्यानांत घेतलीच पाहिजे, विचारगृहीतें क्रियाधारित व क्रियाक्षमच असली पाहिजेत, परिभाषा सुस्पष्ट आणि नेमकी निश्चित असावयासच हवी. विचारसाधनीभूत असे जे क्रियासंस्कार, ते जितके विपुल विविध व पक्के असतील तितका विचार अधिक ग्राह्य होण्याची शक्यता संभवेल. आणि विचार करतांनां व तो मांडतांनां तर्कपद्धति कांटेकोरपणें सांभाळावयास हवी.

असा हा संगीतविचार करतांनां अनेक विषय, अनेक शास्त्रे व विद्या, यांचें साहाय्य ध्यावें लागतें. त्या प्रत्येक शास्त्रविद्याविषयांतहि वरील ('वैज्ञानिक') पद्धतिनें ठरलेला जो ग्राह्यभाग, तोच खरा साह्यकारी ठरेल, नपेक्षां केवळ कल्पनांच्या आणि वाचाळतेच्या दलदलीमध्ये आपण रुतून बसूं. म्हणून त्या त्या शास्त्रविद्याविषयांचीहि स्पष्ट, पुरेशी आणि चोख माहिती आपण स्वतः करून घेतली पाहिजे — निदान तसा प्रयत्न तरी केला पाहिजे. नेहमींच हें शक्य नसतें, म्हणून आत्मवचनांवरहि भिस्त ठेवावी लागते; परंतु अशा प्रसंगीं ज्यावर भिस्त ठेवावयाची तो खरोखर आत्म म्हणजे 'यथार्थवक्ता' आहे कीं नाहीं हेहि आपण शोध घेऊन

ठरवले पाहिजे. रामदासांच्या दासबोधांत, गुरुने शिष्याची आधीं तावून सुळाखून पारख करून घ्यावी अशा अर्थाचा जो भाग आहे त्यानंतर लगोलगच शिष्यानेहि गुरुची पारख करून घ्यावी, अशा अर्थाचा भाग आहे ! हे सारे ज्ञानप्राप्तिसाठी, त्यांत उद्धट उर्मटपणा मुळींच नाही.

अशा रीतिने जो विचार होईल तोच संगीतविचार, आणि त्यांतूनच संगीतशास्त्रविद्या-पद्धतिवद्दलचे नियम मिळतील. हा विचार करतांना त्यांत कांहीं अवांतरें येतील ते संगीताचे म्हणजे संगीतनामक क्रियेचे विचार नव्हेत. ते संगीतावद्दलचे विचार होत, जोपर्यंत संगीतनामक क्रियेचे विचार शक्य तो पूर्ण व स्पष्ट नाहीत तोपर्यंत हे अवांतर विचार, 'संगीतसंबद्ध' विचार गौणच मानले पाहिजेत, कारण त्यांचा आधारभागच तेव्हां अचूक नसणार, आणि प्रत्यक्ष संगीतक्रिया ही गौण मानून केलेले अवांतर विचार हे प्रस्तुत संदर्भात लक्षांतहि घेण्याचें कारण नाही. असे अवांतर विचार जेव्हां संख्येने प्रचल होतात, 'पुष्पिता वाचा' वापरल्यामुळे लोकांत पसरतात, तेव्हा ते संगीतविचारावरच आक्रमण करतात आणि म्हणून त्यांचें संमार्जन करणें अपरिहार्य होतें. तें संमार्जन करण्यासाठी त्या अवांतर आक्रमक विचारांचा, त्यांच्या आधारगृहीतांचा, स्वतः अभ्यास करावा लागतो. असा अभ्यास करतांना सोने कोणतें आणि पितळ कोणतें हें उघड होतें; सोने पुढेंमागे कामीं येईल म्हणून एका बाजूला जतन करून ठेवावें लागतें; आणि पितळ हें पितळच आहे हें दोन्ही हात उंचावून लोकांना पुन्हापुन्हा सांगवें लागतें.

बरील सर्व मतविधानांवद्दल कोणाचा मतभेद होईल असे वाटत नाही, प्रस्तुत लेखकाच्या त्या निष्ठाच आहेत, आणि त्या निष्ठांशीं शक्य तो संपूर्ण इमान राखून त्याने आपला अभ्यास-विचार करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

पुस्तकांत जागजागी अवांतर आणि गौण विषयांचा धागा आणला आहे, कित्येक विषयान्तरे झाली आहेत, आणि कित्येक ठिकाणीं दीर्घ व कठोर अशी टीकाहि आहे. यापैकी कांहीं अनवधानाने झाले असेल; तो लेखकाचा दोषच होय. पण बहुधा आणि बहुदा जी टीका व विषयान्तरे आहेत तीं झालीं नसून केलेली आहेत. तीं कां, आणि तो भाग गैरलागू व अनावश्यक कां नव्हे, हे बरील विधानमतांच्या दृष्टिभरून गेल्या कैक दशकांतील संगीतविषयक चर्चाकडे, पुस्तकांकडे व लेखांकडे पाहिल्यास सहज उमगेल. लेखकाची या चर्चादिकांवद्दलची मते बरोबर नसतीलहि, परंतु प्रतिपक्ष झालेलाच नाही म्हणून तो भडकपणें तरी तर्कयुक्त असा करणें भाग होतें. या सर्वांची आतां यापुढें रीतसर वादपद्धति वापरून सुळापासून छेडछाड होईल तर सर्वांचाच फायदा होईल. अशा वादामध्ये लेखकाचा पूर्ण पाडाव झाला तरी त्यांतहि समाधानच आहे, कारण तशा पराजयांतहि ज्ञानलाभच होणार.

कारण ज्याला भारतीय संगीताचा विचार असें म्हणतां येईल असा विचार अभिनव-गुप्तानंतर झालेलाच नाही, असें लेखकाचें स्पष्ट मत आहे. खरें पहातां अभिनवगुप्तानंतरच्या सुमारे हजार वर्षांमध्ये आपणांजवळ कितीतरी विचारसाधनें उपलब्ध झालेली आहेत, परंतु त्यांचा यथायोग्य वापर केला गेलेला नाही.

संगीताचा विचार हा क्रियाविचार म्हटल्यानंतर प्रथमच जो मुद्दा येतो तो क्रिया कशाची हा, आणि त्याच्याबरोबरच, क्रिया काय स्वरूपाची, हाहि. या मुद्द्यांना हात घालायचा तर ध्वनि, श्रवण, उच्चार, भाषा, इतिहास, इत्यादि अनेक विषय प्रथम हाताळावे लागतील. त्यांतून स्वररागविचार, वाद्यवादनविचार, गीतप्रबंधविचार, गानविवेक, असे प्रत्येकीं एकेक ग्रंथ निर्माण होऊ शकेल असे विषय उद्भवतील. (प्रस्तुत लेखकाच्या नियोजित आगामी पुस्तकांचीच ही नावे व त्यांचाच हा क्रम आहे) परंतु सध्याची तरी भारतांतील संगीतविषयाची 'हालत' पहातां हें सारें वाज्या ठेवून प्रथम जो हात घालायचा तो क्रिया या पदार्थाच्या मुख्य लक्षणांलाच घालावा, इतर मुद्दे त्या लक्षणाच्या ऊहापोहासाठीं वापरावे, असें लेखकानें ठरवेल.

क्रिया ही घडत असते, घडणें संपलें कीं क्रियेचें फळ मिलेल, पण क्रिया लयाला गेलेली असणार. घडणें म्हटलें म्हणजे कालक्रम आला. हा कालक्रम लय या अवस्थेच्या क्रमानें तपासतां येतो. म्हणून लयक्रम, लयगति हें क्रियेचें आदिलक्षण. भाषेत ही क्रमगति 'उच्चार' या धर्मीची असते (धर्मी म्हणजे जो पदार्थ त्या अवस्थांतून सातत्यानें असतो तो). उच्चार हा नादध्वनि-वर्णांचा असतो आणि त्यामध्ये उच्चत्व, बलाचें न्यूनाधिक्य, नादजातिमधील गुणांचीं वेगवेगळीं प्रमाणें, यांचे नाना प्रकार प्रतीत होतात. ते नानाप्रकार तीं उच्चारउच्चारामधील भेदकारणें, कंडद्वारां अथवा वाद्यद्वारां उच्चार कसा होतो याचें शास्त्र आहे व तें बरोचसें अभ्यस्त आहे, परंतु उच्चारांचीं प्रतीति जी कर्णद्वारां होते ती कशी होते याचा अभ्यास फारच थोडा झालेला आहे-कल्पनापांडित्याचा आपणांस उपयोग नाही. त्याचप्रमाणें उच्चारांची क्रमप्रतीति ती कशी हा विषय तर अजून आकारालाहि आलेला नाही. असा हा जो उच्चारक्रम, त्यांतील लयगति पहाणें व त्यांतून आपल्या प्रचलित गायनवादनाची रीति, तिची परंपरा, तिची परिभाषा ही तपासणें, हा 'लयतालविचार' या पुस्तकाचा हेतु. त्यावर आणि त्याच्या संगतिनें इतर मुद्दे घ्यावयाचे हें पुस्तकाचें धोरण.

उच्चारक्रम हा अखंड, तुटक आणि मिश्र अशा तीन स्वरूपांचा मानला तरी त्यातील मिश्रप्रकार हाच भाषितांत आढळतो, तथापि अशा मिश्र, म्हणजे कधीं अखंड तर मध्येच तुटक अशा उच्चारक्रमांच्या, प्रकाराची चिकित्सा अवघड होते म्हणून अखंड व तुटक हे प्रकार वेगळे चर्चिलेले आढळतात. पहिल्यावर स्वरशास्त्र व दुसऱ्यावर तालशास्त्र हें आधारिलेलें आहे अशी समजूत आहे ती चुकीची होय. स्वरशास्त्र व तालशास्त्र हे दोन अलग विषय नव्हेत. स्वरांतील बलभेदांवर लक्ष देऊन आपात-आगम-स्फोट इत्यादि उच्चारांचा मागोवा घेत केलेलें लयविवरण हें तालविवरण. परंतु बलभेद सूक्ष्म केले तरीहि नादाची उच्चनीचता व उच्चारांतील वर्णभेद यांनींहि तालसिद्धि होते, ही अनुभवाची वाव आहे. ताल हें प्रतिष्ठाकरण; तें करतलाधिष्ठित असावेंच असें नाही. ताल हेंहि केवळ प्रतिष्ठाकरणच होय. करतलाधिष्ठित (म्हणजेच नादबलभेद स्पष्ट करणारे) असें तें झालें तर सर्वांना तें सहज आकळतां येईल एवढेंच. आणि तरीहि तें केवळ टाळीवर आधारिलेंच असावें असेंहि नाही. म्हणून टाळीचें वाढलेलें प्रस्थ, उच्चारांनां देण्यांत येणारे कृत्रिम धक्के, हें कमी दर्जाचेंच ठरवेल पाहिजे. बेलय गळेबाजीहि अडाणी म्हटली पाहिजे. तरच ताल व लय यांचें संगीतांत स्थान काय हें हल्लींच्या पिढीला माहीतच नसलेलें ज्ञान पुन्हां प्रस्थापित होईल.

या मतापासून सुरुवात करून प्रस्तुत लेखकाने येथे प्रपंच उभारला आहे. कित्येकदा पुनरुक्ति करावी लागली ती हल्लींच्या अनवस्थेकडे पाहून केली. (अनवस्था कशी तेहि सांगावे लागले, न पेक्षां लेखक बुरसटलेला 'कर्णवधिर' आहे, त्याला आज भारतीय संगीतांत केवढी प्रचंड क्रान्ति झाली आहे, केवढी मोलाची किती भर पडली आहे हे दिसतच नाही, इत्यादि सर्वथैव चुकीची टीका होईल ही भीति होती.) कित्येकदा तोच मुद्दा पुन्हांपुन्हां वेगवेगळ्या तऱ्हांनीं सांगावा लागला, कारण सोप्याकडून अवघडाकडे, सिद्ध प्रमेयाकडून अंदाजाकडे, विधानाकडून चर्चेकडे जाण्याचें धोरण आहे. (मात्रा, कला, मार्ग, अंगभेद, सामपद्धति इत्यादि विषयभाग या तऱ्हांनीं ध्यावे लागले). कित्येक विषय अर्धवट ठेवले तर कित्येक केवळ स्पर्श करून सोडून द्यावे लागले; अन्यथा, क्लिष्टता व विस्तार फार वाढला असता. या कैक त्रुटींची भरपाई पुढील पुस्तकांत यथावकाश होईलच. सध्यां मात्र हे पुस्तकाचे दोष असे गणले जातील त्याला इलाज नाही; कांहीं दोष तर लेखकाचे अंगभूतच आहेत.

तरीमुद्दां सर्वमान्य प्रमेये, सर्वमान्य असूनहि हल्लीं विस्मृत झालेली प्रमेये, अधिक शोध घेतल्यास सहज मान्य होतील अशी प्रमेये, क्रियेने पडताळा घेतां येईल अशीं व तर्कांनीं सिद्ध होतात अशीं मते, सिद्ध-असिद्ध कांहींच ठरूं न शकल्यामुळे केलेलीं स्वार्थानुमाने, केलेले केवळ अंदाज, हे सर्व परस्परांहून वेगळे मांडण्याचा व तसें स्पष्ट लिहिण्याचा शक्य तो प्रयत्न केला आहे.

आणि हे सर्व करूनहि कित्येक कूटप्रश्न रहातातच; त्यांचा उलगडा अंदाजानेहि करतां येत नाही; तेथे तसें सांगितलेहि आहे.

आपल्या माहितीच्या, विद्येच्या, 'ज्ञाना'च्या म्हणा, कक्षा जशा रुंदावतात तसें आपलें अज्ञानहि अधिक प्रकट होतें; जेवढ्या प्रश्नांची सोडवणूक करावी तेवढे नवेनवे प्रश्न समोर येतात, परंतु याचा अर्थ असा नाही की प्रश्नांची सोडवणूक अंदाजानेहि करणे निष्फळ आहे. अर्थ उलटाच आहे व तो हा की आपलें जें अफाट अज्ञान त्याचा कांहीं अधिकाधिक अंश आपणांस स्पष्टपणे दिसू लागतो. ही स्पष्टता जितकी अधिक तितकें पुढें जाण्यास आपणांस धैर्यहि येऊं शकेल. हे पटण्यासाठीं एक आकृति काढण्याची रूढि आहे. आकृति कोणतीहि असो, ती परिवेष्टित असावी म्हणजे झालें; जसें त्रिकोण-चौकोन-वर्तुळ इत्यादि. समजा वर्तुलाकृति आहे. हे वर्तुळ म्हणजे आपला ज्ञातप्रदेश. त्या बाहेरचा अफाट विस्तार हें आपलें अज्ञान. आपण फक्त वर्तुळसीमेपर्यंत जाऊं शकतां. त्या सीमेवर उभें राहून जेवढा बाह्य प्रदेश आपणांस दिसेल तेवढाच आपल्या अफाट अज्ञानाचा भाग आपणांस जाणवेल, त्याबाहेरचा अफाट विस्तार दिसणार नाही - आपलें सारें अज्ञान कोणतें किती हें कळणार नाही. वर्तुळ मोठें झालें, ज्ञातभाग अधिक झाला, कीं वर्तुळसीमेची लांबीहि वाढली; उभें राहून पलीकडे पहाण्याची उपलब्ध जागाहि वाढली. म्हणून अज्ञानाचा 'जाणीव होऊं शकेल असा' भागाहि विस्तारला. 'कळत नाही तें अमुक' हे संख्यादृष्ट्या वाढलें, नजरेच्या दृष्ट्यांत अधिक आलें. काय किती कळत नाही हें समजलें हाच फायदा. अर्थात् येथें हें वर्तुळ वगैरे केवळ रूपक आहे.

सर्वात लाखमोलाचा कूटप्रश्न म्हणजे आनंदानुभूति व सौंदर्यप्रतीति यांजवद्दलचा. 'सौंदर्यशास्त्रा'वर या पुस्तकांत मुळावरच घाव घातला आहे त्याबद्दल लेखकाचें हंसेंहि होईल, त्याची पर्वा नाही कारण जें निर्मळ बुद्धिला वाचनमननाअंती स्पष्टसे वाटलें तें लिहिलें आहे, त्यांत परप्रत्ययबुद्धि व उसनवारी नाही. तरीमुद्धां - वरवर भासणारा विसंगतिदोष पत्करूनहि - शेवटीं लिहिलेच पाहिजे की सौंदर्यानुभूति आणि आनंदावस्था या अंतःकरणाच्या, क्रिया म्हणा, व्यापार म्हणा, अवस्था म्हणा, कांहीं अतिशय सुखभावना आहेत यामध्ये शंका नाही. अशा स्थिति - अवस्थांचा कांहीं अनुभव लेखकालाहि आहे. आणि त्या स्थिति - अवस्थांनां जीं नानाविध कारणें वेळोवेळीं झालीं त्यांत संगीत हेंहि होतें व आहे. ही सुखावस्था शब्दातीत, तर्कातीत आहे आणि ती अनुभवावीच लागते. मनुष्याला मिळालेलें सर्वात मोटें वरदान याच सुखभावनेचें होय; ती शब्दातीत आहे यांतच तिचें "स्वारस्य" आहे — ती स्वतः रसरूपच आहे !

या अशा सुखावस्थेची अनुभूति व्हावी हें नानाकला, काव्यनाट्य, इत्यादिकांचें एक प्रयोजन. या मनींचें त्या मनीं ओतावें एवढेंच काव्य, कथा, नाटक, चित्र, मूर्ति इत्यादींनीं साधतें. ते देहलीदीपच होत, त्यांनीं देणारा व घेणारा हे दोघेहि उजळतात. दीपाचें वर्णन होईल पण या त्याच्या व्यापाराचें व्याकरण होणार नाही. ही अपरोक्षानुभूति आहे, वेथें क्रियेवाण वाचाळता व्यर्थ आहे. सौंदर्य-आनंद यांची शाब्दिक चिकित्सा म्हणजे तलवारीनें पाणी कापणें. डिकाला तेल लावणें.

'मानसशास्त्र', 'सौंदर्यशास्त्र' इत्यादींवर लेखकाचा कटाक्ष आहे तो यासाठीं कीं तीं शास्त्रें नसून बहुतांशीं शब्दकल्पनाविलास आहेत आणि हे विलासहि मानस सौंदर्य इत्यादि वस्तूबद्दल नसून त्यासंबंधांत आपण जे शब्द वापरतो त्या शब्दांवरचे शाब्दिक विलास आहेत. आप्पेस्टिक्स म्हणजे संवेदनांचें शास्त्र. सौंदर्यशास्त्र नव्हे. परंतु त्याचा वैज्ञानिक अभ्यास होतच नाही हें दुःख आहे. आणि तण माजतें पीक वाढत नाही, उलट तणाचीच तारीफ होते, याच्या तर यातना होतात.

परंतु कूटप्रश्न वाजूला ठेवल्यास इतर रूप अभ्यास अनेक तऱ्हांनीं करता येतो. तो कोणता व त्याचीं साधनें कोणतीं एवढें या पुस्तकांत सुचविलें. त्यांत स्वतःचा असा आवेश असेल परंतु गर्व, दंभ नाही, हें सत्य. म्हणून शाङ्गदेवालाच अनुसरून ग्रंथसमाप्ति करितो:

आरिराघयिषोः साधून् किं प्रज्ञाविभवेन मे ?

राममानन्दयन्ति स्म तिर्यञ्चोऽपि कपीश्वराः!

न विद्यादर्पतो ग्रंथप्रवृत्तिर्मम; किंत्विदम् —

विद्वन्मानसवासाय गन्तुं पाथ्येमास्थितम्.

अनुबन्ध १ : लयव्याख्या व तिचे व्याख्यान

‘लयकल्पना’ या भागांत असें निश्चून लिहिलें होतें कीं, “येथें लयाची व्याख्या नाही, पण व्याख्येची कल्पना आली.”^१ लय शब्दाची व्याख्या तेथें म्हणजे पुस्तकाच्या सुरुवातीसच करणें हें दीर्घसूत्रीपणाचें, कंटाळवाणें आणि अरुण्यपाण्डित्याचें झालें असतें; म्हणून ती तेथें टाळली. व्याख्या पुस्तकांत नंतर कोठेंतरी देतां आली असती; परंतु व्याख्येबरोबरच कांहीं चिकित्सा आवश्यक आहे, आणि तशी चिकित्सा या पुस्तकाच्या मूळशरीरांत बसणें कठिण, म्हणून हा भाग अनुबन्धरूपानें जोडला आहे.

ही अधिक चिकित्सा करण्याचें कारण संगीतविषयाच्या बाहेरचें आहे, पण तरीहि ती अपरिहार्य होत आहे. अनुभव असा, कीं संगीतविषयक लिखाणाचे जे वाचक असतात, त्यांचें इतर विषयांचेहि वाचन बरेंच असतें, व त्यांत साहित्य (वाङ्मय)^२ हें मुख्य. हल्लीं तीसएक वर्षांत साहित्यांत ‘लय’ हा शब्द अधिकाधिक आढळण्यांत येऊं लागला आहे, आणि “लयाच्या अनुरोधानें साहित्य-सौंदर्यचिकित्सा करण्याचा” एक पवित्रा घेण्यांत येऊं लागला आहे.^३ त्याचें मूळ शोधतांना असें सांपडलें कीं पाश्चिमात्य देशांत — म्हणजे विशेषकरून इंग्लंड व अमेरिकेंतील इंग्रजीभाषिक राष्ट्र याच देशांत — जी साहित्यसौंदर्यचिकित्सा गेल्या पन्नासएक वर्षांत लिहिली गेली, तिच्यांतील कांहीं भाग मराठींत जसाचा तसाच उचलून आणला गेला आहे.^४ मूळ इंग्रजी लेखकांनीं ‘रिझ्’ हा इंग्रजी शब्द वापरला, रिझ् या शब्दाचा कोशार्थ लय असा मिळतो, म्हणून मराठींत या संदर्भांत ‘लय’ हा शब्द रुढ केला गेला. सावधगिरी म्हणून मूळ मराठीकरण करणाऱ्यांनीं असें स्पष्ट केलें कीं त्यांचा (पुंल्लिंगी) लयशब्द संगीतांतील लय या स्त्रीलिंगी शब्दाहून वेगळा. मात्र हा वेगळेपणा कां आणि कसा याचें स्पष्टीकरण त्यांनीं केलें नाहीं. परिणामी, सामान्य वाचकाचे (संगीतांतील) लयाबद्दलचे विचार स्पष्ट राहिले नाहींत, मूळचीं सावधगिरी न टिकतां त्या त्या साहित्यिक लिखाणांतील कल्पना-विचार संगीतास कळत वा नकळत लावले जाऊं लागले, आणि संगीतांतील लयकल्पना मुळांत समजण्यास सोपी, सुसंगत, तर्काधारित आणि क्रियेनें प्रत्यक्षगम्य अशी असूनहि उगाच गोंधळांत पडूं लागली आहे. म्हणून या अनुबन्धांत त्या कल्पनेचें व्याख्यान करणें अवश्य झालें आहे.

‘लय’ शब्द पुंल्लिंगीच आहे, स्त्रीलिंगी नव्हेच. ‘पुंल्लिंगी’ लय आणि ‘स्त्रीलिंगी’ लय हा भेद मुळांत नाहीं. या पुस्तकांत पुंल्लिंगीच प्रयोग आहे व तोच बरोबर आहे. आजकाल संगीतव्यवहारांत हा शब्द स्त्रीलिंगी वापरिला जातो याचें एक कारण, ‘लयगति’ — म्हणजे समा स्रोतोगता इत्यादि यति — या स्त्रीलिंगी शब्दाच्या कल्पनेशीं झालेला ‘लय’ शब्द-कल्पनेचा संकर. त्याचें स्पष्टीकरण आतां पुढें होईलच^५. पण हें झालें तार्किक कारण, लेखकाचें अनुमान. मुख्य आणि व्यावहारिक कारण असें कीं, आजकाल संगीतपरिभाषेत हिंदी – हिंदवी भाषेचा अधिकाधिक उपयोग होऊं लागला आहे. हिंदी व तत्सम – तद्भव

भाषांत नपुंसकलिंग नाही, दोनच लिंगांमध्ये व्यवहार आहे, आणि शिवाय त्यांतहि लिंगभेद जरा शिथिलच आहे. जसे 'किताब' अथवा 'पुस्तक' हे शब्द पुंलिंगी आणि स्त्रीलिंगी या दोन्ही रूपांत आहेत व कोणतें रूप केव्हां कोटें वापरावें याबद्दल कांहीं नियम नाही, आणि मुख्य असें कीं दर्शक सर्वनामाला लिंगच नाही. उदाहरणार्थ तो ताल = वह ताल (पुंलिंगी); ती मात्रा = वह मात्रा (स्त्रीलिंगी); हा बोल = यह बोल (पुंलिंगी), ही तान = यह तान (स्त्रीलिंगी); दोन्ही लिंगांत यह - वह यांवरच निर्वाह होतो. असा हा हिंदीभाषिक लोकव्यवहारहि आपणांमध्ये आला. या मुद्याला पुष्टि अशी कीं, मराठींत इतरच जेथें जेथें 'लय' शब्द स्वतंत्रपणें म्हणजे हिंदीमाफत नव्हे तर साक्षात् संस्कृताशीं नातें सांगून येतो, तेथें मराठीकरणांमुळे त्याचें लिंगान्तर होत नाही, तो पुंलिंगीच राहतो. उदाहरणार्थ, 'प्रलय,' 'लय लागणें,' 'लययोग' इत्यादि शब्दप्रयोग. वररकरकृत एका नाटकाचें नांवच मुळीं 'ल्याचा लय' असें आहे; तेथील दोन्ही लयशब्द पुंलिंगीच आहेत.

तात्पर्य हे कीं, संगीतांतील 'स्त्रीलिंगी' लयशब्द आणि साहित्यिकांचा 'पुंलिंगी', नवा, लयशब्द हे वेगळे, हा भेद कृत्रिमपणें उत्पन्न केलेला आहे; त्याला व्याकरणाचा अथवा भाषासंप्रदायाचा आधार नाही.

हा भाषिक मुद्दा वाजूस ठेवल्यास अर्थाचा मुद्दा शिल्लक राहतोच. परंतु अर्थानुसारहि साहित्यिकांचा हा वेगळेपणाचा दावा चिकित्सेस उतरत नाही. ती चिकित्सा आतां करूं.

साहित्यिकांची त्यांच्या लयशब्दाची व्याख्या थोडक्यांत अशी सांगणें अयुक्त होणार नाही — "जेव्हां व जेथें दोन संवेदनारूप घटना एकत्र येऊन एकमेकांत मिसळून जातात, तेव्हां व तेथें लय निर्माण झाला असें समजावें." या व्याख्येवर त्यांच्या पुढील कल्पना रचिलेल्या आहेत. ही व्याख्या नवी व स्वतंत्र असून ती संगीतांतील लयव्याख्येच्या कल्पनेहून वेगळी कल्पना दाखविते, असा त्यांचा दावा आहे.

तेव्हां आधीं लयशब्दाचा कोशगत अर्थ पाहूं. अमरकोशांतील^१ लयशब्दाचा उल्लेख नंतर करूं, कारण अमरकोशांत लयशब्द संगीतव्यवहाराच्या संदर्भातच दिला आहे. आपटे यांच्या संस्कृत - इंग्रजी कोशांत^२ लयशब्दाचे अकरा अर्थपर्याय दिले आहेत, त्यांपैकीं तीन मुख्यार्थ असून उरलेले आठ गौणार्थ आहेत, आणि हे गौणार्थ अतिदेशाने आलेले आहेत हें स्पष्ट आहे; कारण मूळ धातु "ली" हा आहे आणि त्याचा अर्थ व्यक्त करील तोच लय या तत्सहित शब्दाचा मुख्यार्थ ठरणार. हे तीन मुख्यार्थ असे :

- १) वितळणें, विरघळणें, एकरूप होणें.
 - २) नाहीसें होणें, विघटन होणें, नाश पावणें, ['लय या' = लयाला जाणें = विलीन होणें अथवा नाहीसें होणें].
 - ३) विश्रान्ति, थांबणें.
- या मुख्यार्थांवरून दिलेले इतर शब्द असे आहेत :

- १) लयकालः = (जगाच्या) विनाशाचा काल.
- २) लयगत [विशेषण] = विरघळलेले, वितळलेले.
- ३) लयनम् = (१) विश्रान्ति (२) विश्रान्तिस्थळ, आरामस्थान.

गौणार्थ पुढीलप्रमाणे आहेत.

१. संयोग होणे, चिकटणे.

२. लपणे. दबून रहाणे.

३. चित्ताची अत्यंत एकाग्र अवस्था, गढलेली अवस्था, (कोणा एका विषयाचा) अत्यंत ध्यास. [पश्यंती शिवरूपिणं लयवशात् आत्मानमभ्यागतम्=शिवाचें ध्यान करीत तळीन होऊन, लय लागल्यामुळे स्वतःस शिवरूपच पाहणारी (मालतीमाधवम्; ५-२-७). ध्यानलयेन=ध्याना-मुळे चित्तलय झाल्याकारणाने (गीता; ४).].

४. संगीतांतील काल; (हा द्रुत, मध्य, विलंबित असा तीन प्रकारचा असतो.) [किसलयैः सलयैरिव पाणिभिः (रघुवंशः; ९, ३५); पादभ्यासो लयमनुगतः (मालविकाग्नि-मित्रम्; २; ९)].

५. संगीतांतील विराम.

६. रहाण्याचें ठिकाण. [अलया = जिला राहण्याचें स्थान नाही अशी. (शिशुपाल-वधः; ४)].

७. चित्तदौर्बल्य.

८. आलिंगन.

यांवरून दिलेले इतर शब्द :-

१. लयारंभः = नट, नर्तक.
२. लयपुत्री = नटी, नर्तिका.
३. लयनम् = चिकटलेले, लिपटलेले.

तेव्हां एकूण आढावा असा होतो, कीं, कोशानुसार लय शब्दाचा अर्थ विलीन होणे, तद्रूप होणे, तादात्म्य पावणे, वेगळेपणा सोडणे या अर्थाच्या क्रियापदांवर आधारित असून, थांबणे, संपणे, विराम पावणे हाहि एक पर्याय त्यांत आहे.

कोशांमध्ये शब्दार्थांचे विवरण नसतें, वेगळे करावें लागतें, तें आतां आपण करूं. थांबणे- संपणे-विराम पावणे हा अर्थपर्याय तूर्त बाजूस ठेवून पहिला अर्थपर्याय आधीं तपासूं.

विलीन होण्यासाठी, ताद्रूप्य-तादात्म्य पावण्यासाठी, वेगळेपणा सोडण्यासाठी, प्रथम कमीतकमी दोन तरी घटक (वस्तू अथवा क्रिया) असावे लागतात, आणि ते घटक एकमेकांपासून सुटे, अलग असे असावे-भासावे लागतात, हें उघड आहे. अर्थात् हेहि ओघानेंच आलें कीं, प्रथम-नंतर, त्याचप्रमाणें वेगवेगळेपणा भासणें, या भेदांकरितां ते भेद जाणणारा, पाहणारा कोणी 'द्रष्टा', कोणी 'साक्षी', हाहि अपेक्षित आहेच. नंतर, म्हणजे कांहीं कालानंतर, कांहीं कारणानें, घटकांचा सुटेपणा, अलगपणा नाहीसा व्हावयास हवा; म्हणजे द्रष्ट्याच्या चित्ताला ते घटक "आधीं वेगळे होते, आतां एकरूपच झाले" असा बोध व्हावयास हवा. अर्थात्, दोहोंपैकीं एकाचेंतरी अस्तित्व न जाणवलें पाहिजे अथवा दोहोंचेंहि अस्तित्व न जाणवतां त्या दोहोंऐवजीं तिसऱ्याच घटकाचें अस्तित्व भासावयास हवें. पहिल्या प्रकाराचें उदाहरण म्हणून साखर आणि पाणी घेऊं. प्रथम हे दोन पदार्थ स्वतंत्र सुटे असे दृष्टिला जाणवतात; मिश्रणानंतर साखर दिसत नाही, दृष्टिला केवळ पाणीच दिसतें, पाण्यांत साखर विलीन झाली आहे हें चवीनें कळतें. येथें मिश्रणमुळें व मिश्रणानंतर साखर या एका घटकाचा अभाव दिसला, साखर पाण्याशीं तद्रूप पावली. दुसऱ्या प्रकाराचें उदाहरण चहाचें घेऊं. 'कोरा', म्हणजे काळसर लाल रंगाचा, चहा, आणि दूध असे दोन स्वतंत्र पदार्थ प्रथम दिसतात, आणि मिश्रणामुळें व मिश्रणा-नंतर त्या दोन्ही पदार्थांचा अभाव दिसून गडवणीचा एक वेगळा असा तिसराच द्रवपदार्थ दिसू लागतो; येथें कोरा चहा व दूध हे दोन्ही पदार्थ 'तयार' चहा या नव्या पदार्थांत विलीन झाले. हीं जिह्वागम्य व दृष्टिगम्य उदाहरणें झालीं, तीं मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठीं; केवळ उदाहरणांनीं कांहीं सिद्ध होणें शक्य नाही, हें खरें. पण मुद्दा वर आलेलाच आहे; तो हा कीं, आधीं एकाहून अधिक घटक असणें, ते एकमेकांहून अलग आहेत असें द्रष्ट्याला जाणवणें, आणि नंतर त्यांपैकीं कमीतकमी एकाचा तरी अभाव द्रष्ट्यास भासणें, हीं लक्षणें लय या शब्दाच्या कोशार्थांत अध्याहृत-अभिप्रेत आहेतच.

म्हणून, साहित्यिकांची लयव्याख्या कोशार्थाला धरूनच आहे, वेगळी नव्हे.

केवळ दोन घटक शेजारी शेजारी आले तर लय निर्माण झाला असें नव्हे. "यथा काष्ठं च काष्ठं च समेयातां महोदधौ",^८ (दोन ओडक्यांची होते सागरांत भेट)^९ यांत लय नव्हे; लांकडाचे दोन तुकडे दैववशात् वहातवहात एका जागीं आले एवढेंच. परंतु "तुका म्हणे, आळी आतां नुरेचि वेगळी" यांत पारंपारिक कल्पना अशी आहे कीं कुंभार-माशीचें ध्यान करणारी आळी (अळी) ध्यान करितांकरितां तद्रूप होऊन स्वतःच कुंभारमाशी बनते.^{१०} ती वेगळी अशी उरलीच नाही, तद्रूपच झाली. तिचें अळी हें स्वरूप विलयास गेलें तर हा अळीचा लयच झाला असें ठरतें. या उदाहरणांत कुंभारमाशी व अळी हे दोन सुटे घटक प्रथम आहेत, त्यांपैकीं कुंभारमाशीहा रूपघटक अळीच्याच चित्तांत-मनांत आहे, तिला स्वतःचें व कुंभारमाशीचें अशीं दोन्ही शरीररूपें जाणवत आहेत; अळी हा स्वतःच द्रष्टा झालेला आहे.

ही उदाहरणें देण्याचें कारण असें कीं साहित्यिक वापरीत असलेल्या 'लय' शब्दासाठीं वरील विलीन होण्याची अट आवश्यक आहे. उदाहरणार्थ, " 'हलो, हलो' ला हलकट उत्तर " या पद्यचरणांत^{११} टेलिफोन्चा दृष्टान्त आहे. आपण टेलिफोन्चा संपर्क साधून 'हलो' हा

ठराविक पुकार करावा, तर दुसऱ्या वाजूस अपेक्षित व्यक्तिक नसल्यामुळे, जी व्यक्ति असेल तिचा व आपला कोणताही सुसंवाद नसल्यामुळे, आपला अपेक्षाभंगच नव्हे तर अपमान व्हावा, हा दाखला आहे; आणि त्यांतूनच जगांतील लोकव्यवहाराची अपरिहार्य कठोरता ध्वनित केलेली आहे. या दृष्टान्तांत टेलिफोनवरील प्रसंगाचा ठसा मनांत उभा राहिला आणि नंतर त्याचा विचार अजीवात सुटून केवळ लोकव्यवहाराचा विचारच मनांत उरला तर येथे लय झाला असे म्हणता येईल. (मनांतील दोन कल्पनांचा विचार हे घटक). “जा, पोरी, जा” असे म्हणत कुगडीचा फेर धरला, आणि फेराचा वेग वाढता वाढता त्या शब्दांचा उच्चारही जलद जलद झाला, इतका की उच्चार “झपूझा” असाच होऊ लागला,^{१२} तर तेथे केवळ शब्दोच्चाराचे रूपांतर झाले असे होईल; परंतु त्याबरोबरच “जा, पोरी, जा” या शब्दांच्या अर्थाचेच अनुसंधान सुटले आणि केवळ एक चक्रगति व तिजबरोबरचा मुखध्वनि एवढेच भान राहिले तर अर्थयुक्त शब्दांचा अर्थ-शून्य वर्णांत लय झाला असे होईल. परंतु हे विलीन होण्याचे पथ पाळलेले नसले, केवळ एकाहून अधिक अशा कल्पना एकत्र आणलेल्या असल्या, तर तेथे लय झाला असे म्हणता येणार नाही. अशा तऱ्हेच्या क्रियांचे अत्यंत गाढ विश्लेषण - विवरण आपल्या परंपरागत अलंकारशास्त्रांत आहे, उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त, विरोधाभास, अर्थान्तरन्यास, मालोपमा, किंप्रश्न, इत्यादि, त्याचप्रमाणे बीजांकुर, कूपधटिका इत्यादि ‘न्याय’, वगैरे शेंकडों तऱ्हांतऱ्हांच्या व्याख्या व त्यांची विवेचने आहेत; तीं सर्व दूर ठेवून सर्वत्र ‘लय’ हीच कल्पना व परिभाषा लावण्याचा अट्टहास केला तर मोठी अनवस्था होऊन आपण आपलीच हानि करून घेऊ. दिवाळीच्या सणाचे, त्यांतील इतरांच्या आनंदाचे वर्णन करून मग “मी संध्या-समयी खुशाल...कालक्षेप करीन उन्मन असा वेड्यापरी गाउनी”^{१३} असे सांगितले तर त्यांत फक्त विरोध दाखविला असे होईल, आनंदाचा लय उन्मनी अवस्थेत झाला असे होणार नाही. बाण लागून तडफडत असलेली पक्षिणी आपल्या पिलांना “तुम्हांस अजि अन्तिचा कवळ एक मी आणिला”^{१४} असे म्हणते तेव्हा “अन्तिचा कवळ”, शेंवटचा घांस, हा अलंकार आहे, तेथे लय^{१५} झाला असे नव्हे. जेथे तेथे लयकल्पना लावणे हे असंगतच होय. आणि जरी हा असंगतपणा कोठे नसला आणि कांहीं नवा विचार पुढे आणण्याचा प्रयत्न केलेला असला, तरी एवढा आग्रह धरावयासच हवा की जर विलीनत्व दिसणार नसेल तर तेथे लय हा शब्द वापरू नये, हवा तर नवा दुसरा योग्य शब्द निर्माण करावा; कारण शास्त्राने एकेका शब्दाचा खोलवर विचार करून त्याला निश्चितार्थ दिलेला आहे, तो निश्चितार्थ अजीवात दृष्टिआड करणे हे अत्यंत अनिष्ट होईल. केवळ न्यास हा लय नव्हे !

असा असंगतपणा किंवा निश्चितार्थाचा विपर्यास जर साहित्यिकांच्या लिखाणांत होत असला, तर ज्यांच्यावर तशा लिखाणाचा प्रभाव अधिक पडतो अशा संगीताभ्यासकांची लयकल्पनाच विकृत होऊ शकते, हे दिसून आल्यामुळे वरीलप्रमाणे टीका करणे प्राप्त झाले. एरव्ही या पुस्तकांत हे साहित्यविषयक विचार आणण्याचे कारण नव्हते. विलीन होणे हेच लयकल्पनेचे सार, हा मुदा दृष्टिआड होऊ नये हाच मुख्य उद्देश आहे.

लयव्याख्येतील दुसरा मुद्दा म्हणजे कालाधिष्ठान. “आधी-मग, प्रथम-नंतर” हे अध्याहृत शब्द लयव्याख्येत अटळ आहेत. जर सुटे घटक ‘आधी’ नसले तर ते एकमेकांत विलीन होऊन ठरणार? वरील साखरपाण्याचेंच उदाहरण घेऊन जर कोणी प्रतिपादू लागला की, एकदां साखरपाण्याची चव जिभेस कळली की ‘गोड पाणी’ हा मिश्र पदार्थ एकदम अनुभविला तरी चालेल, हरघडीला समोर साखर व पाणी वेगळे असे हवेच असे नव्हे, पण ते प्रतिपादन पटण्यासारखे नाही. जे ‘गोड पाणी’ चाखले, ते साखरेचें पाण्यांत लय झालेले असे मिश्रणच कशावरून? कदाचित् साखरेऐवजी ‘सॅकरिन्’ नांवाचा अत्यंत कडू, पण अल्प प्रमाणांत पाण्यांत विरघळल्यावर गोड होणारा पदार्थ असू शकेल; अथवा मिश्रणच मुळांत नसून केवळ पाणीच असेल आणि आपण आधी खाद्येच्या आवळ्यांची चव जिभेवर कायम असेल; किंवा पाण्यासारखा दिसणारा गोड चवीचा असा एखादा नवाच द्रवपदार्थ असेल. नक्की काय आहे, खरोखर पाण्यामध्ये साखरेचें विलयन आहे की नाही, याचा निवाडा आधी काय होतो व नंतर काय या क्रमानुसारच होऊ शकेल, कोणी म्हणेल की आपण स्वतःच चव ध्यावयास हवी असे नाही; ज्याच्या शब्दावर विश्वास ठेवणें योग्य अशांची साक्ष (म्हणजे ‘आतवाक्य’ किंवा ‘आगम’) हे हि पुरेल. पण विश्वासपात्र साक्षीदारांचा प्रत्यक्षानुभव हाच त्यांचाहि आधार असणार. अरे, तर्कविचार म्हणजे ‘अनुमान’ करूनहि निष्कर्ष काढतां येईल असे म्हटले तरी मुळांत प्रत्यक्षानुभव असल्याशिवाय तर्कविचार युक्त आहे असे म्हणतां येणार नाहीच. तेव्हां मागेमागे जातां शेवटी ‘प्रत्यक्ष प्रमाण’ हाच निवाड्याचा आधार ठरतो.^{१६} एवंच, आधी-नंतर हा कालक्रम लयव्याख्येत डावलतां येत नाही.

म्हणून लय हा कालाधिष्ठितच आहे. कालकल्पनेपासून मुक्त असा लय नव्हे.

जेथे कालाधिष्ठान नाही अशा प्रसंग-संदर्भातहि हळीं लय हा शब्द वापरला जातो. उदाहरणार्थ, एकाद्या स्त्रीदेहाची आकृति लयबद्ध आहे असे म्हटले जाते.^{१७} त्यांत अभिप्रेत असतें तें एवढेंच की, त्या देहाचे जे वेगवेगळे वक्राकार, ते एकमेकांशी मोठ्या सुबक प्रमाणांत असून लगतचे दोन वक्राकार जेथें एकमेकांत मिळतात, तेथें एक कोठें संपतो व दुसरा कोठें सुरू होतो हे सांगत नाही. अर्थात् त्या त्या स्थळीं एका वक्राकाराचा दुसऱ्यांत लय मानतां येईल; पण त्या एकूण देहाची प्रमाणबद्धता म्हणजे लयबद्धता नव्हे. एकाद्या चित्रांत लय आहे असे म्हटले जाते तेव्हा हाच प्रकार होतो. “त्या तिथें, पलिकडे तिकडे; माझिया प्रियेचें झोंपडें, ... वळणावर आंब्याचें झाड एक वांकडें” अशा वर्णनाचें^{१८} चित्र काढलें तर त्यांत शेतजमीन, वळणां वळणांची वाट, एका झाडास प्रामुख्य, पलीकडे एक झोंपडी, यांत एकूण सुबक प्रमाणबद्धता साधतां येईल, पण तेथें लयबद्धता आहे असे म्हणणें चूक होईल. मात्र, आकाशांत विविध रंगच्छटा असून त्या एकमेकांत ठिकठिकाणीं मिसळलेल्या दाखविलेल्या असतील तर त्या त्या ठिकाणीं एका रंगच्छटेचा दुसरींत लय झाला असे म्हणतां येईल. येथें लयाच्या कोशार्थापैकीं गौणार्थ मानले असें झालें. पण केवळ प्रमाणबद्धता असेल तर तेथें लयाचा संबंध नाही हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

तात्पर्य, गौणार्थात कालाधिष्ठान नसलें तरी लय मानतां येईल, पण विलीनत्व असलेंच पाहिजे. केवळ प्रमाणवद्धतेचा विचार हा लयविचार नव्हे. गौणार्थातहि, आपले मनोव्यापार कोणत्या कालक्रमानें चालले याचा विचार करून, कालाधिष्ठान दाखवितां येईल,^{१०} पण तसें पिष्टपेषण करण्याची येथें आवश्यकता नाहीं. संगीतांतील लयशब्दव्याख्येकडे आपलें अवधान आहे, ती व्याख्या सुस्पष्ट करावयाची आहे, आणि त्यासाठीं त्या व्याख्येस बाध आणूं शकणारे प्रयोग हल्लीं जे केले जाऊं लागले आहेत त्यांपासून आपण सावध राहणें अवश्य झालें आहे, हें आतांच्या प्रतिपादनाचें सूत्र आहे. आपल्या सुस्पष्ट कल्पनेसाठीं ध्यानांत धरण्याचे मुद्दे विलीनत्व आणि कालाधिष्ठान हे आहेत, ते लयशब्दाच्या मुख्यार्थातच आहेत, अतिदेश-गौणार्थ आपणांस पाहण्याची गरज नाहीं, हें आपण पाहिलें. यास बाधक प्रयोग इंग्रजींतील रिद्म् शब्दाच्या अनुषंगानें आलेले आहेत हें येथें लक्षांत ठेविलें म्हणजे पुरे. रिद्म् आणि लय हे एकच नव्हेत, रिद्म् व त्यावर आधारित असें पाश्चिमात्य साहित्यिकांचें भाष्य याची चर्चा इतरत्र केली आहे. (अनुबंध २).

लयशब्दाचा दुसरा कोशगत मुख्यार्थ थांबणें, संपणें, विराम पावणें, असा आहे. यांत कालाधिष्ठान स्पष्टच आहे; कारण आधीं जर काहीं नसलें तर ज्याला सुरुवात नाहीं तें थांबेल-संपेल कसें ? पण या अर्थपर्यायांतून एक शंका निघते ती महत्त्वाची आहे, विलीन होणें हा पहिला अर्थपर्याय आणि विराम पावणें हा दुसरा अर्थपर्याय, यांची सांगड कशी घालावयाची ? प्रथम एकाहून अधिक घटक व नंतर त्यांतील एकाचा तरी अभाव, हीं लक्षणें विराम पावणें या क्रियेंत कशी दिसतात ? एकच कांहीं वस्तु, घटना अथवा क्रिया असलेली संपते, तेव्हां ती अमुकांत विलीन पावली हें भासवणारा दुसरा घटक कोणता ?

इंग्रजी साहित्यिकांसमोर असले प्रश्नच उद्भवले नाहींत, कारण त्यांचा प्रपंच त्यांच्या 'रिद्म्' या संगीतांतील एका अति बालबोध कल्पनेंतून उगम पावलेला आहे. पाश्चिमात्य शास्त्रीय विचारवन्त, वैज्ञानिक आणि दार्शनिक यांनीं अशा प्रश्नांचा थोडाबहुत विचार केलेला आहे, आणि विशेषतः तसा स्पष्ट विचार त्यांच्या "डायलेक्टिक्स" या दर्शनांत सांपडतो.^{२०} (डायलेक्टिक्सचें भाषांतर 'विरोधविकास' असें केलेलें आढळतें, पण 'द्वंद्व-अन्वय' अथवा 'द्वंद्व-परिणाम' हे शब्द प्रस्तुत लेखकास योग्य वाटतात; कारण द्वंद्वांत विरोध असलाच पाहिजे असें नव्हे आणि तरीहि द्वंद्व म्हणजे द्वैत नव्हे), परंतु या प्रश्नाचा सविस्तर सुसंगत तर्कविचार आपल्या सांख्यदर्शनानुसार होतो तसा इतर साधनांनीं होत नाहीं.

सांख्यदर्शनांतील अभिप्रेत सिद्धान्ताचा चोटक, कामापुरता आणि विकृति न करितां पण आपल्या संदर्भाच्या सोईसाठीं फेरफार करून^{२१} मांडलेला गोष्टवारा असा देतां येईल :

"अगदीं सुरुवातीस काय होतें, तें कसें कोठें होतें" इत्यादि प्रश्न मानवी बुद्धिच्या पलीकडेचे आहेत: इतकेंच नव्हे तर या सर्व विश्वाची साकल्यानें सम्यक् पाहणी करणारा जो कोणी (अध्यक्ष) असेल त्यालाहि कदाचित् त्यांचीं उत्तरे माहीत नसतील^{२२} [कारण त्याच्या संदर्भात हे प्रश्न निरर्थकच होतील],^{२३} असें शुद्धबुद्धिनें, स्पष्टपणें, प्रांजलपणें पण खणखणीतपणें

प्रथम सांगितलें पाहिजे. “अगदीं सुरुवातीचा” भाग टाळून त्यापुढची कल्पना आपण आपल्या कुवतीच्या मर्यादांत करूं शकतो. त्या मर्यादांमध्ये असें सांगतां येतें कीं, कोणतीहि इंद्रियगम्य वस्तु-घटना-क्रिया स्वयंभू, अनादि नसते आणि तिचा संपूर्ण समूळ विनाशहि होऊं शकत नाही. तिच्या कारणीं प्रारंभीं कांहीं मूळकारण असतेंच. तीं मूलतत्त्वे. मूलतत्त्वे अबाधित असतात, त्यांना ‘गुण’ असें नांव दिलेलें आहे.^{२४} येथें गुण या शब्दांत चांगलें-वाईट, इष्ट-अनिष्ट हा मनुष्यकृत भेद आणावयाचा नाही; गुण हा केवळ एक पारिभाषिक शब्द आहे. असे जे वेगवेगळे गुण, ते निर्विकार-निराकार असल्यामुळें त्यांची प्रथम जी एक सरमिसळ झालेली असते तींत एक गुण दुसऱ्यापासून वेगळा असें ठरणें अशक्य होते; या सरमिसळीचा एकत्र असा परिणाम होत नाही. या सरमिसळींत गुणांचें जे कांहीं प्रमाण असेल तें ‘समप्रमाण’ मानलें आहे,^{२५} आणि या सुरुवातीच्या निर्विकार अवस्थेला ‘साम्यावस्था’ म्हणलें आहे. ‘मूलप्रकृति’ ती हीच. पुढें कांहीं कारणानें गुणप्रमाण बदललें, साम्यावस्था नाहीशी झाली, कीं वस्तु-घटना-क्रिया इत्यादींची उत्पत्ति होते; किंचहुना उत्पत्ति होणें म्हणजेच गुणप्रमाण असम होणें.^{२६} ज्या कारणानें गुणप्रमाण बदलतें त्याचा सर्वत्र लागू पडेल असा ‘साधारण’^{२७} विचार आहे व त्याला नांवहि आहे, पण त्या प्रकृति-पुरुष-विकार चर्चेत पडण्याचें येथें प्रयोजन नाही.^{२८} प्रत्येक प्रत्यक्ष उदाहरणांत, त्या त्या वस्तु-घटना-क्रियेचीं जीवरूप कारणगुणतत्त्वे सांपडलीं आणि त्या गुणांत चलचिचल होण्याचें तेथलें तेथलें कारण सांपडलें तर आपलें काम झालें. गुणप्रमाण बदलण्याचें तें कारण हें शास्त्रदृष्ट्या मुळांत मूलप्रकृतिप्रमाणेच एक मूळचेंच निराकार-निर्विकार असें तत्त्वच मानलेलें आहे; आणि तें कारणतत्त्व हा मूलप्रकृतिच्या अंगचा स्वभावधर्मच आहे असें एक मत असून, तें कारणतत्त्व मूलप्रकृतिहून भिन्न असें स्वतंत्र तत्त्व आहे असें दुसरें मत आहे,^{२९} एवढी केवळ नोंद करूं म्हणजे झालें. अशा या कारणाचें कार्य म्हणजे गुणप्रमाण बदलणें, साम्यावस्था नाहीशी करणें, एवढेंच होय. साम्यावस्था नाहीशी होणें याला ‘क्षोभ’ अथवा ‘क्षोभण’ असें नांव आहे. येथें आपण गुणक्षोभण पाहत आहोंत. क्षोभण, गुणक्षोभण हे पारिभाषिक शब्द आहेत; त्यांचा मानवी मनोव्यापारांशीं कांहींहि संबंध नाही हें लक्षांत घ्यावें. गुणक्षोभण ही उत्पत्तिचें कारण दर्शविणारी पारिभाषिक संज्ञा आहे, व ती ज्या विचारसिद्धांतांवर आधारलेली आहे त्यांमध्ये क्षोभण हा शब्द व्याकरण-निरुक्त यांनुसारच ओघानेंच उद्भवलेला आहे. ज्यांचें क्षोभण होते ते गुण, या गुणशब्दाचाहि मानवी मनोव्यापारांशीं संबंध नाही. एकदां झालेलें गुणक्षोभण नंतर पुन्हां दुसऱ्या प्रकारें झालें कीं दुसरी वस्तु-घटना-क्रिया निर्माण होईल. अथवा पहिली दुसरीत रूपांतर पावेल. या गुणक्षोभणपरंपरेचें नांव गुणपरिणाम. (उत्क्रांति असाहि शब्द रूढ झालेला आहे, परंतु मूळ अर्थदृष्ट्या तो चुकीचा होय, त्याचा मृत्युशी संबंध आहे; गुणपरिणाम हाच शब्द योग्य होय.) असे गुणपरिणाम एकामागून एक अनेक असूं शकतील. उलटपक्षीं जें गुणक्षोभण झालेलें होतें, म्हणजे गुणांची साम्यावस्था जी नाहीशी झालेली होती, तीच साम्यावस्था पुन्हां कांहीं कारणानें प्राप्त झाली, तर तेथें व तेव्हां क्षोभणाचें ‘शमन’ झालें, त्याचा उपशम झाला, असें म्हणतां येतें. शमनामुळें आधीं उत्पन्न झालेली वस्तु-घटना-क्रिया परत आपल्या मूलतत्त्वांत विलीन होते. तिचा

त्या त्या दृश्यरूपानें जो भाव दृष्टिस पडला होता तो नाहीसा होतो, त्या त्या रूपाचा अभाव होतो.^{३०} परंतु हा रूपाभाव म्हणजे वस्तुनाश नव्हे, हें रूपान्तर आहे, कारण मूळचीं गुणनामक तत्त्वे शाबूतच आहेत. त्या त्या वस्तु-घटना-क्रिया आपापल्या मूलप्रकृति-मध्ये “लय पावल्या” असें ठरतें. “मूलप्रकृति, गुणक्षोभण→उत्पत्ति; स्थिति→गुणक्षोभण; गुणपरिणाम→...→शमन; लय” असें हें चक्र प्रवर्तित होतें.* या चक्राला, या सांखळीला, कालामुळे अस्तित्व येतें, परंपरा लाभते, म्हणून मूलप्रकृतिचरोचरच काल हें एक स्वतंत्र, अबाधित व अविनाशी तत्त्व मानणें योग्य आहे. (मात्र, प्रारंभिक अवस्थेत तरी, काल हा मूलप्रकृतिपासूनच क्षोभणानें निर्माण झालेला आहे, तो स्वतंत्र कारक नाही, असें शुद्ध सांख्यांचें मत आहे. तें मत येथें उद्धृत केलें, पण त्याची चिकित्सा करण्याची गरज वाटत नाही)^{३१}.

मूलप्रकृतिपासून गुणक्षोभणामुळे उत्पत्ति, (तीतून पुन्हां गुणक्षोभणानें गुणपरिणाम) व शेवटीं शमनामुळे लय, असें जे हें परंपरेचें चक्र, त्यांत लय शब्द आला आणि त्यांतच काल या मूलकारणाचाहि संदर्भ आला; परंपरेचे सर्व दुवे एकाच क्षणीं अस्तित्वांत नसणार म्हणून प्रथम-नंतर हा कालक्रमहि अव्याहत झालाच. वस्तु-घटना-क्रिया मूलप्रकृतिमध्ये लय पावली म्हणजेच ती स्वतःच्या अशा रूपांत असावयाची थांबली, हें उघड आहे. अशा तऱ्हेनें ‘थांबणें-संपणें-विराम पावणें’ हा अर्थपर्याय आणि ‘विलीन होणें’ हा अर्थपर्याय, या दोहोंची एकवाक्यता होऊं शकते.

(वरवर पाहणारास, विशेषतः ज्यांचा अभ्यास फक्त इंग्रजी साहित्यविषयापुरताच आहे त्यांस, हें सर्व शब्दावलंबी पांडिल्य आहे असें वाटेल. परंतु अधिक खोल विचार-अनुभव, आणि पाश्चिमात्य कां असेनात पण दर्शन आणि विज्ञान, यांच्या अभ्यासानें हा ग्रह दूर होईल आणि खरा प्रकार तर उलटाच आहे हें कळेल).

लयशब्दाचे कोशार्थ, त्यांची एकवाक्यता, त्यांमागची भारतीय भूमिकादृष्टि, तीमध्ये विनाकारण घांटाळतात पडण्याचा हल्लीं उत्पन्न झालेला धांका, इत्यादि वर्णन येथें पुरे. आतां संगीताकडे वळूं.

अमरकोश हा जरी शब्दसंग्रह असला तरी त्यांत लयशब्द (जो संगीतांतील शब्दांच्या यादीतच आलेला आहे) व्याख्यात केलेला आहे :

“तालः कालक्रियामानं, लयः साम्यं”

म्हणजे क्रियेनें मापला गेलेला काल (अथवा कालाची संख्यात्मक अनुभूति होण्यासाठीं केलेल्या-झालेल्या क्रियेचें माप) तो ताल, आणि त्यामधील “साम्य” तो लय.

भारतीय संगीतग्रंथांत लयव्याख्या सर्वत्र एकचएक आहे आणि ती अधिक स्पष्ट आहे :

क्रियानन्तरविश्रान्तिर्लयः, स त्रिविधः स्मृतः—

द्रुतो मध्यो विलम्बश्च, द्रुतः शीघ्रतमो मतः”^{३२}.

* येथें वर्तुल, गोलाकार वगैरे आकृतींचा कांहीं संबंध नाही, येथें आवर्तनहि अभिप्रेत नाही.

‘चक्र’ म्हणणें ही केवळ रूढि आहे.

म्हणजे क्रिया आणि तिच्या नंतरची, तिला लागूनच असलेली (अनन्तर), विश्रांति म्हणजे लय. हा द्रुत, मध्य आणि विलंब (विलंबित) अशा तीन प्रकारचा आहे, त्यांत सर्वांत जलद तो द्रुत.

येथे जी विश्रांति, तीं अमरकोशांतील 'साम्य'. विश्रांति क्रियेनंतर व क्रियेला लागूनच आहे, आधी व नंतर हा कालक्रम स्पष्टच आहे. क्रिया विराम पावलेली आहे, थांबली आहे; म्हणून थांबणे - विराम पावणे हा कोशार्थ स्पष्टच व्यक्त केलेला आहे.

पण 'विलीन होणे' हा पर्यायी अर्थहि व्यक्त होणारच असें वरील विवरणानुसार ठरते. क्रिया कांहीं अनादि नव्हे, ती नव्हती अशी अवस्था केव्हांतरी होतीच; कोणाएका प्रेरणेमुळे, गुणक्षोभणामुळे, ती निर्माण झाली. आणि त्या क्षोभणाचे शमन होतांच ती थांबली, मूळ अवस्थेत - कारणप्रकृतिमध्ये - विलयाला गेली. तिचा लय झाला.

पण संगीताच्या दृष्टिने क्रियेचा लय कशांत झाला, मूळ कारणप्रकृति संगीतांत कोणती मानावी, हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो; येथे केवळ सर्वत्र लागू पडणाऱ्या (साधारण) संज्ञा-परिभाषा उपयोगी किंवा पुन्या होणार नाहीत, तर संगीतसंबद्ध विशिष्ट निर्देशच करावे लागतील.

नृत्यांत, वाद्यवादनांत, टाळी इत्यादि हस्तक्रियांत (मग त्या शब्द असोत अथवा निःशब्द), शरीराच्या अस्थि-चर्म-स्नायू-रक्तवाहिन्या - ज्ञानतंतू इत्यादि अवयवांची प्रथमची कांहींएक प्रेरणाशून्य, क्षोभशून्य अशी साम्यावस्था आपण समजू शकतो. -प्रेरणा, क्षोभण हे परिभाषिक शब्द येथेहि निर्लेप, भावरहितच मानावयास हवे. - त्यांची क्रिया कांहीं प्रेरणेने निर्माण होऊ शकेल, व ती लय पावेल ती या साम्यावस्थेत, हेहि आपण जाणू शकतो. पण मुखावाटे, वाद्यावाटे अथवा शरीराच्या टाळी पदन्यास इत्यादि हालचालींत, जो ध्वनि निघतो त्या ध्वनिचे तर संगीतांत महत्त्व आहे. या उत्पन्न झालेल्या ध्वनिची मूळ अवस्था काय मानावी हा प्रश्न उद्भवतो व तो महत्त्वाचा आहे. ध्वनि मनुष्यनिर्मित आहे, म्हणून त्यांत शरीरावयवांचे कार्य आहेच, आतां उल्लेखिलेली शरीरावयवांची साम्यावस्था ध्वनिसहि लागू पडेल, असें म्हणणे अर्जावात चूक नव्हे; पण केवळ ध्वनि या घटनेचाहि विचार करणे अवश्यच आहे; न केल्यास आपला विचार अर्धवट राहील इतकेच नव्हे तर त्यांत अव्याप्तिचा दोष राहील; सिद्धान्त अतिव्याप्त आणि त्याचा आधार (अथवा, उलट्या दृष्टिने, त्यावरून केलेले अनुमान) अव्याप्त असा व्याघात होईल.

पण ध्वनिचाहि वेगळा असा विचार भारतीयांनीं सखोलपणे केलेला आहे.^{३३} तो पुढीलप्रमाणे :

मुख इत्यादि अवयवांतून, शरीराच्या हालचालीमुळे उगम पावून हवेत पसरणारा जो ध्वनि, त्याला 'शब्द' असें नांव आहे. येथे 'शब्द' ही एक परिभाषिक संज्ञा आहे, 'भाषेतील शब्दाचा' येथे संबंध नाही. आपला घोंटाळा होऊ नये म्हणून अतःपर आपण 'शब्दध्वनि' संज्ञा वापरूं; मुळांतील संज्ञा 'शब्द' एवढीच आहे हे लक्षांत ठेवले म्हणजे झाले. असा हा शब्दध्वनि हवेत पसरत जातो व ऐकणाराच्या कानांवर पडतो. ऐकणाराच्या कर्णद्वित्रयाला ल.ता.वि. ३३अ

शब्दध्वनिमधील जे गुण, ज्या 'तन्मात्रा,' त्यांचा स्पर्श होतो, ऐकणाऱ्याचीं मन व बुद्धि हीं तो स्पर्श चित्तावाटे ग्रहण करितात, आणि हा अमुक एक स्वरूपाचा शब्दध्वनि-म्हणजे 'वर्ण' - आहे असा बोध ऐकणाऱ्याला होतो.^{३४} (अर्थात् शब्दनामक ध्वनि आणि वर्णनामक ध्वनि हे वेगळे आहेत, शब्दध्वनि ही एक भौतिक घटना आहे, आणि वर्ण हा एक बोध आहे). शब्दध्वनि उत्पन्न करणाऱ्याची क्रियाहि अशाच तऱ्हेची असते, अमुक एका स्वरूपाचा शब्दध्वनि, म्हणजे अमुक एक वर्ण, निर्माण करावा हा त्याच्या मनांतील बोध — त्याच्या बुद्धिचा निश्चय-आणि त्यामुळे, 'शब्दतन्मात्रा' च्या प्रेरणेमुळे, त्याच्या मुखाची यथायोग्य ती हालचाल होऊन तीमुळे उत्पन्न होऊन हवेंत पसरणारी जी ध्वनिनामक भौतिक घटना तो त्याचा शब्दध्वनि. भौतिक शब्दध्वनि आणि वर्णनामक त्याचा बोध हे एकच असतील किंवा नसतीलहि; अमुक एक वर्ण निर्माण करावा हा बोधनिश्चय होऊनहि मुखाची हालचाल यथायोग्य नसल्यामुळे वेगळाच अप्रयुक्त असा वर्णवाचक शब्दध्वनि उत्पन्न होऊ शकेल; त्याचप्रमाणे 'अमुक एक वर्ण ऐकिला' असा जरी ऐकणाऱ्यास बोध झाला तरी कदाचित् त्याच्या कानांवर पडणारा शब्दध्वनि वेगळा असू शकेल व ऐकणाराची बोध घेण्याच्या क्रियेत कांहीं शफलत झालेली असू शकेल, इतकेंच नव्हे तर, जरी यथायोग्य वर्णोच्चारानुसारी शब्दध्वनि उत्पन्न केलेला असला तरी, ऐकणाऱ्याच्या चित्तबुद्धिच्या वृत्तिनुसार तो त्याला दुसराच एकादा वर्णबोध देत असू शकेल. (हे तर नेहमीच्या अनुभवांतले आहे, मी 'क' हा वर्ण निर्माण करित आहे असा बोलणाऱ्याचा निश्चय असतो, तर हा 'र' नांवाचा वर्ण आहे असे ऐकणारा ठरवितो; यांत शफलत दोहोंपैकी कोणाहि एकाची असू शकते.) तरीहि शब्दध्वनि आणि वर्ण यांत एक साधारण तत्त्व आहेच. तें असे की त्याच्यामुळे शब्दध्वनिमधील जे मूलप्रकृतिचे गुण, ज्या 'शब्दतन्मात्रा', त्या ऐकणाऱ्याला व बोलणाऱ्याला प्रेरित करितात. हें जें साधारण तत्त्व तें नादतत्त्व. शब्दध्वनि आणि वर्ण हीं दोन्ही 'नादा' चींच कार्यरूपे होत.

आतां, 'अर्थ' म्हणून जो कांहीं आहे तो शब्दध्वनि या केवळ भौतिक घटनेला असू शकणार नाही हें स्पष्टच आहे. अर्थ हाहि एक मनोबोधच आहे, म्हणून तो वर्णांलाच असणार हेंहि उघड आहे, कारण वर्ण आणि अर्थ हे दोन्ही बोध मनाच्या हेतु-प्रयोजनाचेच आहेत. अर्थात् केवळ भौतिक ध्वनिला अर्थ असू शकत नाही तर वर्णयुक्त, वर्णरूप नादबोवालाच म्हणजे वर्णयुक्त शब्दध्वनिच्या बोधालाच असणार. हा 'अर्थ' एकाच वर्णास असू शकेल (जसे "ॐ" इत्येकाक्षरम्)^{३५} किंवा "अमुक अमुक वर्ण अशा अशा अमुक क्रमानें" या मालिकेसहि असेल (जसे आई, बाबा). या मालिकेस 'पद' असें नांव आहे. शिवाय 'अमुक अमुक पदमालिका' या वर्णांच्या क्रमयुक्त रचनेसहि अर्थ असू शकेल (जसे "आद नही अंत नही, रूप नहि ना रंग").^{३६} शिवाय त्यांतील क्रमासहि अर्थ असेल. क्रम बदलल्यास अर्थहि बदलू शकत असेल (जसे "गाय काळी आहे" आणि "काळी गाय आहे"). इतकेंच नव्हे तर एकाच पदाला अनेक अर्थहि संभवतील (जसे "सूर्य उगवला झाडींत, महारिण रस्ता झाडीत").^{३७} कोणत्या वर्णाला, वर्णपदाला, वर्णपदमालिकेला, पदक्रमाला कोणता व कसा अर्थ आहे हें ठरतें कशावरून, तर केवळ संकेतावरून. वर्णयुक्त भौतिक शब्द-

ध्वनि उमटविणारा वक्ता आणि कानांवाटे त्यांचा बोध घेणारा श्रोता, यांमध्ये जर कांहीं ठराविक संकेत असेल तर त्या ठरावानुसारच 'अर्थ' निश्चित होणार. संकेत नसेल तर अर्थ नाही, केवळ शब्दध्वनि आणि वर्ण एवढेच उरेल. "भाषा" म्हणून जी आहे ती अशी संकेतरूपच असते, संकेत नाही तर भाषा नाही.

पुन्हा, अशा तऱ्हेच्या संकेतांनी जी वस्तु - घटना - क्रिया - कल्पना - भावना बगैरे व्यक्त किंवा निर्देशित होते, ती या शब्दध्वनि, वर्ण, पद, पदक्रम (आणि संकेतहि!) यांतून वेगळीच असते, तिचा नादतत्वाशी कांहींच साक्षात् संबंध नसतो. तसा संबंध भाषा या साधनातून मनुष्याने निर्माण केलेला असतो. 'आ-ई' यांतील भौतिक शब्दध्वनि, आ-ई हा वर्णबोध, आई या वर्णक्रमयुक्त पदाचा बोध, आणि त्या पदाला कांहीं संकेताने दिलेला भाषेमधील अर्थ, हे सर्व एकमेकांहून वेगळे तर आहेतच, आणि शिवाय 'आई' या सांकेतिक अर्थयुक्त वर्णक्रम - पदाच्या शब्दध्वनिने सूचित होणारी वस्तु जी अमुक एक स्त्री (अथवा साधारण रूपाने, अमुक एका प्रौढावस्थेतील कोणीहि स्त्री) ती अगदीच वेगळी वस्तु आहे.^{३८}

बोधपर्यंत जो विचार सांगितला तो वर्णयुक्त शब्दध्वनी या नादांचा. या नादांचे जे साधन, जी 'वाणी', तिला "वैखरी वाणी" म्हटलें आहे. वैखरी वाणीमुळे वैखरी नाद म्हणजे हवेंत उमटून पसरणारे शब्दध्वनी नांवाचे भौतिक नाद निर्माण होतात.

पण वैखरी वाणीलाहि प्रेरणा देणारे निराळे कारण आहे. वर्णयुक्त शब्दध्वनि उमटण्याआधी त्याचा निश्चय - त्याचा रूपाकार म्हणू - मनांत तयार होतो. हा निश्चय झाला की वैखरी वाणी या इंद्रियाला प्रेरणा मिळते व मनांतील वर्णबोधाचे शब्दांत रूपांतर होतं, तेथे वर्णांचा 'रूपाकार' लयाला जाऊन त्याच क्षणी शब्दध्वनिची उत्पत्ति होते. हा निश्चय मनामध्ये होतो, तो करणारे जे शब्दसाधनाचे इंद्रिय ती मधली वाणी म्हणजे "मध्यमावाणी." मध्यमा-वाणीचे हेतु - प्रयोजनहि 'नाद'च होय.

मध्यमावाणीमध्ये जो वर्णरूपाकारनिश्चय होतो, तो खरोखर कशाचा ! मनामध्ये असंख्य विचार असतात. ते सामान्यतः अप्रकट रूपांत असतात. चित्ताची वृत्ति ज्या तऱ्हेची होईल, त्यानुसार या असंख्य विचारांपैकी एकादा विचार उचलून त्याकडे जणू काय 'पाहिले' जाते, हे पाहणारे जे इंद्रिय ती "पश्यंती वाणी." पश्यंतीमध्ये निवड होऊन त्या निवडीला वर्णांचा आकार देण्याची मध्यमेला प्रेरणा मिळते. पश्यंतीमधील क्रिया लय पावते व तत्क्षणीच मध्यमेची क्रिया सुरू होते. पश्यंतीमध्ये जो शब्द 'पाहिला जातो' त्याचे मूल कारण - हेतु - प्रयोजनहि 'नाद'च.

आणि पश्यंतीचे कार्य सुरू होण्याचेहि आधी जे जे विचार, भाव, ज्या ज्या वृत्ती इत्यादि, मनांत केवळ बीजरूपाने, अप्रकट असे असतात, त्यांनाहि अप्रकट स्वरूपांतच अप्रकट नादांच्या स्वरूपानेच धारण करणारे इंद्रिय ती "परा" म्हणजे परीकडची वाणी. परेमध्ये जी क्रिया होईल तिचा लय पश्यंतीमध्ये होतो.

वैखरी नाद ऐकू येतो, तो तो शब्दध्वनिरूप आहे म्हणून. कांहीं भौतिक हालचालींमुळे तो उमटतो; म्हणजे तो आघातजन्य नाद, “आहत” नाद आहे. पण मध्यमेचा नाद ऐकू येत नाही. तो आपापल्या चित्तास प्रत्यक्ष वर्णरूपाने जाणवतो खरा, पण आपापल्याहि कानांस मात्र ऐकू येत नाही, हा अनुभव सर्वांस आहेच. तो नाद ऐकू येत नाही कारण तो भौतिक नाही, आघातजन्य म्हणजे आहत नाद नाही. तो “अनाहत नाद” आहे. अर्थात् पश्यंतीचाहि अ-भौतिक, आघाताशिवायच असणारा नादहि अनाहतच असणार हें स्पष्ट आहे. परंतु तो आपल्या मनासहि प्रत्यक्ष वर्णरूपाने जाणवत नाही, त्याचा केवळ ‘स्पर्श भासतो,’ त्याची फक्त भावना होते. हाहि अनुभव सर्वांस असतो, तो लक्षांत येत नाही एवढेच. (मनांतल्या विचारभाव वर्णरूपाने फक्त झाला, मनास-चित्तास वर्णरूपाने ‘ऐकू आला’ तर ती वाणी पश्यंती नव्हे तर मध्यमा ठरते). परा वाणीचें जें नादतत्त्व तें मात्र बीजरूपच आहे; तें भौतिक-अभौतिक यांदूनहि वेगळें आहे; तें आहत तर नव्हेच, पण अनाहतहि आहे असें नव्हे. असा आहत-अनाहतांच्याहि पलीकडच्या कोटींतील जो नाद तो केवळ ‘विंदु’ अथवा ‘नादविंदु’.

नादविंदु अथवा विंदु सर्वत्र आहेत. ते सर्व जगांत भरलेले आहेत आणि त्या जगाचेच जे वेगवेगळे पिंडीभूत ‘व्यक्ति’ नांवाचे घटक त्यांच्या ठायींहि अर्थात्च आहेत. म्हणून परावाणी हीहि एका प्रकारें व्यक्तिव्यक्तिच्या ठायीं आहे आणि दुसऱ्या प्रकारें सर्व जगांत भरून राहिलेली आहे. अशा तऱ्हेनें व्यक्ति आणि जग यांचा नाददृष्ट्या संबंध आहे. ज्याप्रमाणें ताकांतील लोण्यामध्ये ताक असतें आणि तरीहि लोण्याचा पिंड वेगळाच असतो, त्याप्रमाणें जगांतील सर्वत्र भरून राहिलेले नादतत्त्व व्यक्ति या वेगवेगळ्या पिंडांतहि असतें. किंवा यादूनहि समर्पक उदाहरण गर्भिणी आणि तिचा गर्भ यांचें आहे. गर्भिणीच्या शरीरांत नाना रस-धातु असतात, त्यांतील कांहीं अंशभाग गर्भाच्या शरीरांतहि खेळत असतात म्हणजे ते गर्भांतहि असतात व गर्भाबाहेरहि असतात; गर्भ हा गर्भिणीपासूनच अंशतः बनलेला असतो म्हणजे तिचाच भाग असतो व तिच्याच अंगांत असतो, गर्भिणी त्याच्याच आंतहि असते व त्याच्या बाहेरहि असते, आणि असें असूनहि गर्भ हा एक वेगळा असा पिंड असतो. असाच प्रकार सर्वत्र अस्तित्व असलेल्या नादतत्त्वाचा आणि त्याच्या प्रत्येक व्यक्तिमध्ये अवतरलेल्या परावाणीतील नादविंदूंचा आहे.

‘स्पर्श भासणारा’ पश्यंतीचा अनाहतनाद व्यक्तिव्यक्तिच्या ठायीं वेगवेगळा असतो, ‘मनांत ऐकू येणारा’ मध्यमेचा अनाहत नाद प्रत्येक व्यक्तिचा वेगवेगळा असून, त्या त्या व्यक्तिलाच फक्त स्वतःचा असा कळतो, आणि वैखरीचा आहत नाद हा भौतिक शब्दध्वनि मात्र प्रकट असल्यामुळे इतरांस ऐकू येऊं शकतो.

हा भारतीय परंपरेचा ध्वनिविचार आहे.^{३०} हा साधारण विचार. स्वरव्यंजनव्यवस्था इत्यादि वैखरी वाणीच्या क्रियाप्रपंचाचा विचार येथें लयव्याख्येसाठीं आपणांस आवश्यक नाही.

संगीतांतील जो ध्वनि, त्याचें मूळकारण आपण शोधीत होतो. ध्वनिचा लय कशांत मानावा या प्रश्नाचें उत्तर आपणांस हवें होतें, वरील ध्वनिविचारावरून नादाच्या उत्पत्तिलयाची आतां सहज कल्पना येईल. शब्दध्वनि, आहतनाद, हा अनाहतांत विलीन होतो हा निष्कर्ष.

हाच निष्कर्ष, सुखाशिवाय इतर उगमांपासून निवणान्या इतर सर्व नादांस लावतां येईल. मात्र निर्जीव वस्तूंस, वाद्यादिकांस, अंतःकरण (म्हणजे चित्त, मन, बुद्धि व अहंकार) नाही, म्हणून “शब्दध्वनि आणि वर्ण यांचा आहत नाद—अनाहत नाद, जो सुप्तावस्थेत तेथें मूलतः आहे तो,” एवढाच क्रम राहील; त्यांत चार वाणी असणार नाहीत, मात्र परा वाणी तत्त्वदृष्ट्या मानतां येईल.

संगीतांतील ध्वनिरूप जी सशब्दक्रिया, तिचें आदिकारण कोणतें, आणि त्या क्रियेचा लय कशांत होतो, या प्रश्नाचें हें परंपरागत तात्त्विक उत्तर.

या उत्तरानें कित्येकांचें समाधान होईल. परंतु व्यवहारदृष्ट्या पाहतां आणि विशेषेकरून संगीताच्या संदर्भात पाहतां प्रस्तुत लेखकाला हें उत्तर अपूर्ण वाटतें, कारण त्यांत उपयुक्त असें विशेष काहीं हातीं लागत नाहीं असें त्याचें मत आहे. कारण, आहत नादाचा लय अनाहतांत होतो असें म्हटलें काय, नादाचा लय शांततेंत होतो असें म्हटलें काय, आणि ‘आवाज बंद होतो’ असें प्राकृतांत म्हटलें काय; शेवटीं भावार्थ एकच, ‘अव्यक्तादीनि भूतानि, व्यक्तमध्यानि, अव्यक्तनिधनानि’^{४०} हें समजावें म्हणून सोपें करण्यासाठीं, ‘कोणीकडे ग ? कोणीकडून ?—तिमिरामधेंच तिमिरामधून’^{४१} असें काव्य केलें, तरी अर्थबोध अधिक होईल असें नव्हेच. आहतनाद अनाहतांत लय पावतो हा सिद्धांत तत्त्वदृष्ट्या कितीहि तर्कशुद्ध, सुसंगत आणि प्रगाढ असला तरी शंका अशी येते कीं, ऐकूं येणारा आहत नाद जर नाही, तर संगीतांत उरलें काय ? म्हणून या आहत-अनाहतविचारामध्ये अधिक भर घालतां आली तरच संगीतांतील लयविचार व्यावहारिक (‘व्यवसायात्मक’^{४२}) होईल असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें.

तसा शोध घेतानां, ‘संगीतांतील लय’ याबद्दल एक विचार उपलब्ध झाला, तो सांप्रदायिक वाटतो. “लयः साम्यम्” या अमरकोशांतील वचनामधील साम्य शब्द आणि “भीते वाद्यं तथा नृत्यं, त्रयं संगीतमुच्यते” ही पारंपारिक संगीतव्याख्या, या दोहोंचा एकत्र विचार करून त्याच्या अनुरोधानें अमरकोशाचा अर्थ लावावा असें हें मत दिसतें.^{४३} साम्य या शब्दाचा अभिप्राय मुखगीत, वाद्यवादन आणि नृत्य या तिहींस लावण्याकडे या मताचा रोंख आहे. म्हणजे, जेव्हां मुखावाटे होणाऱ्या गीतक्रिया, वाद्यावाटे निर्माण होणाऱ्या नादक्रिया आणि नृत्यांत होणाऱ्या सशब्द-निःशब्द शारीरक्रिया या एकमेकांत मिसळून जातात, एकसाथ-एकमेळ होतात, तेव्हां त्यांचा परस्परांत लय होतो, असें हें मत आहे.

पण हेंहि मत एकांगी वाटतें. एकतर असें कीं, ही एकमेळ-कल्पनाच नाट्यशास्त्राच्या संबंधित अध्यायाच्या सुरुवातीसच “अलतचक्रप्रतिमम्” यामध्ये आली आहे, तथापि तेथें लयशब्दाचें नांव नाही; हें कसें ? बरें, “साम्य” हा शब्द क्रियाक्रियांस न लावतां शब्दच्या म्हणजे समाप्तिच्या क्रियेस लावला, तर वर घेतलेलीच शंका पुन्हां उपस्थित होते, कीं समाप्तिनंतरच्या (आणि समाप्तिच्या) क्षणांत जें काहीं होत असेल, तेवढ्याचाच केवळ विचार हा संगीतव्यवहारास उपयुक्त होईल कसा ? — परंतु हा प्रतिवाद महत्त्वाचा नव्हे. महत्त्वाचा प्रतिवाद असा कीं, “गीतं वाद्यं तथा नृत्यं” हे तिन्ही एकत्र भले

असोत; पण जातिविधान, आतोद्याध्याय, नृत्याध्याय वगैरे प्रकारे या प्रत्येक बटकाचा सुटसुटा विचार केलेला आहे; स्वराध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय, रागाध्याय, प्रबन्धाध्याय असे वेगवेगळे शिक्षाविभाग आहेत, आणि त्या प्रत्येकांत लयमान आहे, लयकल्पना आहे. वाद्यगीतरहित नृत्य होऊ शकते, गीतनृत्यरहित वादन होऊ शकते, आणि नृत्यवाद्यरहित गीत होऊ शकते, इतकेंच नव्हे तर “मनांत गाणें सदैव जागें, ना सूर लागे-ना ताल मागे”^{४४} असें केवळ मध्यमावाणीचें गीतगायनहि असू शकते. हा सार्वत्रिक व सार्वकालिक अनुभव आहे, आणि या प्रत्येकांत लयविचार, लयकल्पना आहेच आहे. तेव्हां वर उल्लेखिलेल्या ‘सांप्रदायिक’ मताला प्रत्यक्ष आधार काय? म्हणून हें मत बाजूस ठेवावें लागतें.

संगीतांतील क्रियेचा लय कशांत होतो हें पहाण्यासाठीं संगीतांतील क्रियांचीच प्रथम पाहणी करणें उचित होईल. सशब्द आणि निःशब्द क्रिया, म्हणजे कला, यांचा व्याख्येप्रमाणें विचार या पुस्तकांत केलाच आहे. तथापि गीत वाद्य आणि नृत्य या तिहींस क्रिया शब्द लावून पाहिल्या तर आपणांसमोर नाना ध्वनि-वर्ण, स्वर-स्वरालंकार, आणि शारीरिक क्रिया उभ्या राहतात.^{४५} आणि तात्काळ असें दिसतें कीं केवळ एका क्रियेनें जें होईल तें संगीत नव्हे. सा, आ, धा, दिड, तोम्, थैड, आदि सशब्द क्रिया अथवा शरीरावयवांच्या निःशब्द हालचाली यांपैकीं एकच वर्तविली गेली तर तें संगीत नव्हे, संगीतासाठीं क्रियापरंपरा आवश्यक आहे. असें कां? याला उत्तर एवढेंच देतां येईल कीं क्रियापरंपरा ही संगीतांत जणू काय व्याख्यारूप अशी गृहीतच आहे. एक क्रिया संपताक्षणींच दुसरी सुरू होते, दुसरी संपताक्षणींच तिसरी, वगैरे. (विराम ही एक निःशब्द क्रिया यांत येतेच). सर्व क्रिया संपतात तेव्हांचा जो लय त्याच्याशीं आपणांस कर्तव्य नाही कारण तेथें संगीत संपलेलें आहे.

आतां आपले उत्तर आपणांस पूर्ण करितां येईल. अनाहतामधून कांहीं शोभणानें पहिली क्रिया उत्पन्न होते, पण त्या अनाहताचा विचार आपणांस कर्तव्य नाही, शोभणाचें शमन होऊन पहिल्या क्रियेचा अनाहतांत लय होताक्षणींच शोभण होऊन दुसरी क्रिया निर्माण होते; जो क्षण पहिल्या क्रियेच्या शोभणशमनाचा, तोच दुसरीच्या शोभणाचा. पहिल्या क्रियेचा लय म्हणजे दुसरीची उत्पत्ति नव्हे हें परमार्थीनें खरें; परंतु व्यवहारतः पहिल्या क्रियेचा लय दुसरीत, दुसरीचा तिसरीत, इत्यादि. येथें गुणपरिणामहि कधीं कधीं व कोठें कोठें संभवे, म्हणजे पहिल्या क्रियेच्या अंतर्गतच दुसरीच्या उत्पत्तिची बीजे असू शकतील. कसेंहि असलें तरी, पहिल्या क्रियेच्या शमनाचा क्षण आणि दुसरीच्या शोभणाचा क्षण हे वेगळे जरी मानले तरीसुद्धां हे दोन क्षण एकमेकांच्या इतके निकट असतात कीं, जो जो सूक्ष्मतम कालभाग मानावा त्या त्या काल-भागाहूनहि या दोन क्षणांमधील कालभाग लहान असतो, अतएव व्यवहारतः (शून्यलब्धिनं) दोन्ही क्षण एकच होतात, त्यांमधील सूक्ष्मकालभाग शून्यप्रायच ठरतो.^{४६} प्रत्येक क्रियेचा शोभण-क्षण हा आधींच्या क्रियेचा शमनक्षण, आणि प्रत्येक क्रियेचा शमनक्षण हा नंतरच्या क्रियेचा शोभणक्षण. हे सर्व “लयक्षण”च होत हें स्पष्टच आहे. सर्वांत शेवटच्या क्रियेचा जो शमनक्षण त्या लयक्षणास पराकाष्ठेचा, प्रकर्षाचा लयक्षण या अर्थानें “प्रलयक्षण” म्हणण्यास हरकत नाही. प्र - लयक्षणांतर अनाहत येतो त्याकडे लक्ष देण्याचें आपणांस प्रयोजन नाही. या सर्वांमध्ये

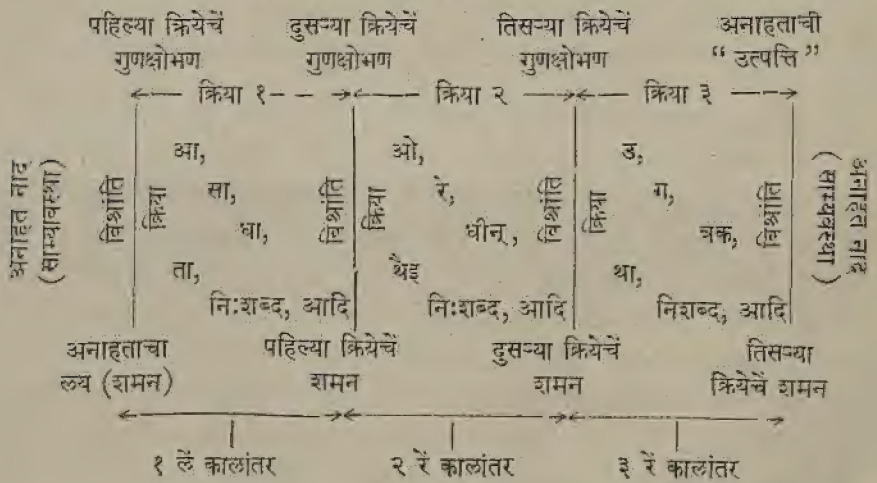
कालाधिष्ठान आहे हे सांगण्याची गरज नाहीच, विलीनत्वहि स्पष्ट आहे, आणि क्रियेची समाप्ति, तिचे थांबणे-संपणे-विराम पावणे हेहि आहे.

अशा प्रकारे दोन्ही कोशार्थांचे सोपपत्तिक विवरण व त्यांची एकवाक्यता आपणांस साधता आली, यांत आपण शास्त्रार्थ आणि परंपरा ही कोठेहि तुर्लक्षिली नाही, फक्त त्यांच्याच आधारें थोडा अधिक तर्कविचार चालविला. 'एकमेळ' कल्पनेचें जें सांप्रदायिक मत, तेंहि आतां बरील विचाराच्या सांच्यांत बसेल, पण त्यांत कांहीं विशेष साधतें असें नाही.

निकटच्या लयक्षणांमधील कालांतर, तें लयाचें (लयपरंपरेचें) कालमान, लयाचा जर आणि जेव्हां मापनदृष्टिने विचार कर्तव्य असतो, तर व तेव्हां आपणांस हें कालमानच पहावें लागतें, एरव्हीं आतांपर्यंतच्या विवरणाचा संख्यात्मक विग्रह होत नाही. म्हणून मापनदृष्टिने पाहतां निकटच्या लयक्षणांमधील कालांतर, लयमान, यासच 'लय' म्हटले जातें.*^{१०} ही 'लक्षणा' झाली.*^{११} हें कालमान, लयमान, तुलनात्मक दृष्टिने पाहतां लहान-मध्यमप्रतीचें-दीर्घ असें असूं शकेल, आणि त्या दृष्टिने लयमान-म्हणजे लक्षणेनें "लय"-द्रुत, मध्य किंवा विलंब (विलंबित) यांपैकी एका प्रकाराचा ठरेल. हें द्रुतादि मान कायम राहतें (सम राहतें) कीं बदलत आहे यावरून त्या त्या संदर्भांत लयमानाचें चलन, म्हणजे लयगतिचा मानक्रम अर्थात् समासोत्थोगता इत्यादि प्रकारची "यति" ठरेल. येथे यति हा शब्द यम=मोजणे, मापन करणे, नियंत्रण करणे, या धातुपासून सिद्ध आहे म्हणून तो स्त्रीलिंगी आहे: या=जाणें या धातुपासून सिद्ध झालेला असता तर तो पुंलिंगी झाला असता.

कल्पनांचा काटेकोरपणा विसरला गेला, यति या स्त्रीलिंगी शब्दाचा अर्थ विसरला गेला तर लयगतिचें माप आणि लय या शब्दांतील अर्थ यांची मनांत सरमिसळ होऊं शकेल, 'अर्थसंकर' होईल, व त्यामुळे शब्दसंकर अथवा लिंगसंकर होऊं शकेल. या तर्कामुळेच या अनुबन्धांत लय-शब्दाच्या लिंगाचें वर्णन करितांना लय (पुंलिंगी) व यति (स्त्रीलिंगी) या कल्पनांच्या संकरामुळे लयाचा प्रयोग स्त्रीलिंगी करण्याची रूढि पडली असावी असें पूर्वी एक अनुमान केले.

आतांपर्यंतच्या विवरणाचा सारांश आराखड्याच्या रूपाने मांडणें सोईचें व इष्ट होईल.



हीं कालांतरें ज्या मापानें मोजावयाचीं त्याचें प्रमाणमान अक्षरोच्चारकालावर आधारित (मात्रा) अथवा शारीर-क्रियेवर आधारित (लघु).

लघु व मात्रा यांच्या परस्परप्रमाणानुसार ' मार्ग ' कोणता तें ठरतें.

या कालांतरांच्या कमीजास्त होण्याच्या क्रमानुसार ' यति ' कोणती तें ठरतें.

आतां एक महत्त्वाचा इशारा, पुनरुक्तिचा दोष पत्करून सुद्धां, पुन्हां द्यावासा वाटतो.

वरील सर्व विवरण ज्याला ' शुद्ध ' किंवा अलिप्त म्हणतात त्या प्रकारचें आहे; म्हणजे, मनुष्याच्या ठिकाणीं जे अविद्या-अस्मिता-राग-द्वेष-अभिनिवेश इत्यादि ' सूक्ष्मक्लेश ' असतात आणि ज्यांमुळे त्याच्या मनोव्यापारांत सुखदुःखादि अनेक भाव उद्भवतात, त्यांचा अथवा या प्रकारच्या कोणत्याहि ' शत्रुल ' विचाराचा या व्याख्येत संबंध नाही. ' गुण ' ही एक पारिभाषिक संज्ञा आहे, तिचा चांगले-वाईट असा कोणताहि अर्थ अभिप्रेत नाही. ' श्रोमण ' हीहि एक पारिभाषिक संज्ञा आहे, तिचा आणि ' मनःश्रोम ' व्याप-ताप-संताप, वगैरेंशीं कांहीं संबंध नाही. मनावर ताण पडणें, उत्कंठन होणें, वगैरे विचार येथें नाहीत. संगीताबद्दल मनुष्याच्या मनांत काय असतें इत्यादि मानसव्यापाराचा विचार येथें अजीवात केलेला नाही व तो करण्याचा या पुस्तकाचा हेतुहि नाही. आपण लयशब्दाची व्याख्या पाहत आहों, आणि क्रियाधारित, क्रियासंदर्भित व क्रियाक्षम असा निखळ शास्त्रविचार आपणांस हवा आहे. त्यांत वरील प्रकारचे भावार्थ आपण याच दशेंत लावूं लागलों तर अर्थाचा अनर्थ होईल.

असो, लयशब्दाची व्याख्या आपण केली, आतां तिचें थोडें विवरणहि आवश्यक आहे.

वरील विवेचनांत ' क्रिया ' या शब्दास आपण एक साधारण अर्थ दिला. स्वर-वर्ण-स्वरालंकार (त्यांत कांहींकाळ स्तब्ध राहणें, म्हणजे विराम, हेहि आलें), टाळी-चुटकी-पदाघात इत्यादि सशब्द हालचाली, नाना निःशब्द हावभाव, वाद्यवादनांतील नानाप्रकार, हे सर्व तेथें ' क्रिया ' या सदराखालीं धरले. म्हणूनच, जो आराखडा काढला त्यांत सा, आ, धा, धैइ इत्यादि तन्हांच्या क्रिया सूचित केल्या, या प्रत्येक क्रियेला श्रोमण व शमन आहे. आतां प्रश्न असा कीं येथें जें ' प्रत्येक ' म्हटलें, त्यांत ' एक क्रिया ' कशाला म्हणावें ? गुणश्रोमण व त्याचें शमन, हें सांगण्यास-ऐकण्यास ठीक आहे, पण जेथें गुणपरिणामपरंपरा आहे, अथवा जेथें क्रिये-मागून क्रिया असा घुटित अनुभव स्पष्ट नाही, जेथें " ही पहिली क्रिया, ही दुसरी " असें निश्चित सांगणें मुश्किल पडतें, तेथें ' एक ' कशाला म्हणावें ? स्पष्टीकरणासाठीं उदाहरण पाहूं. ' सा-रे-ग ' असे उच्चार करीत स्वर काढले तर पहिला ' सा, ' दुसरा ' रे ' वगैरे वेगवेगळेपणा जाणवतो. तेच

स्वरनाद केवल अखंड आकारानें काढले तरी तो जाणवतो, परंतु 'सा' वरून मध्ये 'रे' ला इतकेच नव्हे तर अखंडितपणें मधल्या सर्वच स्वरनादांना स्पर्श करून, म्हणजे 'मीड' अथवा 'घसीट' नांवाचा एकादा अलंकार वापरून जेव्हां 'ग'चा नाद उमटविला जातो, (सा ग अशी मीड अथवा सा ग अशी घसीट येते), तेथें 'ग'च्या स्वरनादाच्या जागी 'सा' हाच वर्णोच्चार करावा लागतो अथवा 'सा'च्या स्वरनादस्थानी 'ग' हाच वर्णोच्चार करून त्या नादाला वर चढवून 'ग'च्या स्वतःच्या स्वरस्थानी स्थिर करावें लागतें; तेथें 'एक' क्रिया कोणती ? 'सा' पासून 'ग' पर्यंत अक्षरशः असंख्य वेगवेगळे स्वरनाद आहेत, [कांहींजण हें अमान्य करितात,^{५०} म्हणून पुरावा देऊ, येथें 'ग' हा तीव्रगांधार - "गा" - समजला तर सारंगीच्या तांतीवर 'सा'च्या स्थानी बोट टेंकलेलें नसतें तें प्रथम टेंकवून नंतर तें खुबीनें 'तीव्र ग'च्या स्थानापर्यंत वसरवत न्यावयाचें असतें. तांतीवर सप्तक सुमारे ८ ते १२ इंच लांबीमध्ये पुरें होतें - वाद्य छोटेंमोटें असेल त्याप्रमाणें, येथें 'सा-गा' हा बोटाचा प्रवास दोन सवादोन इंचाइतका दीर्घ असतो, आणि त्यांत तांतील झालेला बोटोचा स्पर्श कोठेंहि सुटलेला नसतो, अर्थात् पहिल्या-आदीपासूनच्या-दोन सवादोन इंचांत तांतीवर उमटूं शकणारा हरेक स्वरनाद निघतोच, आणि असे तांतीवर बिंदू असंख्य आहेतच. सतारींत असेंच होतें; फरक एवढाच की, बाजच्या - 'म' च्या-तारेवरील 'सा' च्या पडद्यावरील बोट त्याच पडद्यावर तारेसह आडवें सरकाविलें जातें, त्याचा प्रवास सुमारे इंच दोन इंच-सतारीच्या आकाराप्रमाणें-होतो.] येथें असंख्य क्रिया असून प्रत्येक क्रियाकाल अतिसूक्ष्म आहे, तो मोजणें अशक्य, मग 'एक' क्रियाकाल व्यवहारतः ठरतो कसा ?

तें ठरविण्यासाठीं आपणांजवळ अशी कांहीं सिद्धि हवी कीं जिच्या योगानें आपणांस अतिसूक्ष्म कालभाग, त्यांतील ध्वनिक्रिया, आणि त्या क्रियांचा परंपरेचा भाव म्हणजे संक्रमण, हें निश्चित सांगतां आलें पाहिजे. कांहीं उपकरण-यंत्रणें हें ध्येय थोडेंबहुत साध्य होतें;^{५१} फार सूक्ष्म कालांतहि उमटणाऱ्या ध्वनिचा, आंदोलनवेग - शक्तिमान - अंतर्नाद-स्फोट इत्यादि प्रकारें भौतिक अभ्यास करितां येतो. पण हें साधन प्रस्तुत विषयांत लागू पडणें कठिण. त्याचा व्याप, त्याची किंमत, त्याला लागणारे तंत्रज्ञान, इत्यादि विचार वाजूस ठेवला तरी मुख्य अडचण अशी कीं त्या त्या प्रसंगीच्या ध्वनिचें प्रथम छायाचित्र घेतलें जातें, नंतर त्या छायाचित्राचें भौतिक विश्लेषण केलें जातें, आणि त्यानंतर त्या भौतिक-पार्थिव-विश्लेषणानुसार निर्णयनिश्चय होतो. या सर्वांस दीर्घकाल लागतो, आणि आपणांस तेथल्या तेथें व ताबडतोब निर्णय हवा तो मिळणें शक्य होत नाहीं. दुसरे असें कीं हीं छायाचित्रें पार्थिव आहेत, आणि त्या त्या भौतिक घटनांचा वेगवेगळ्या कर्णप्रत्ययांशीं निश्चित संबंध कसा असतो याचें शास्त्र अजून फारच अपूर्ण आहे.^{५२} संगीत व्यक्तिगत असल्यामुळें या साधनाचा कांहीं प्रत्यक्ष उपयोग त्यांत नाहीं. प्रत्यक्ष त्वरित अनुभूति देईल तेंव्हेच आपणांस कामीं येणार. म्हणून आपला विचार वेगळ्या वाटेनें न्यावा लागतो.

उदाहरणार्थ, वरील 'सा'गा' या मीडेच्या उदाहरणांत असें होतें कीं, मध्ये असंख्य स्वरनाद आहेत आणि ते प्रत्येकीं अत्यंत सूक्ष्मकालिक आहेत हें जाणवतें खरें, पण त्यांची निश्चित करितां येत नाहीं. निश्चित सांगतां येतात ते आधींचा 'सा' आणि शेवटचा 'गा'

हे दोन स्थिर झालेले स्वरनाद. “कुठोनि केवि निघालों, न होतसे गणना; कुठें विराम, न अंदाज येतसे पुरता; परंतु, वर्षानुवर्ष पूर येउनिया प्रवाह पालटलेली दिसे जशी सरिता”^{१३} असा या मधल्या स्वरनादांचा प्रकार आहे; आणि अशीच कल्पना पूर्वीपासून सांगितलेली आहे : “जसा पाण्यामध्ये मासा इकडून तिकडे गेलेला दिसतो, पण त्याच्या मुळकांडीचा मार्ग नक्की सांगता येत नाही; अथवा आकाशांत उडणाऱ्या पक्षाचाहि मार्ग नक्की ठरविता येत नाही”^{१४} (यथाऽप्सु चरतां मार्गो मीनानां नोपलभ्यते...) असा परंपरागत दाखला आहे व तो अगदीं यथार्थ आहे. अशा अंतर्गत, अस्थिर, ‘कळतात पण वळत नाहीत’ अशा, अल्पकालिक स्वरनादांस ‘श्रुति’ असें म्हटलें आहे. (संगीतांत श्रुति शब्द तीन अर्थानीं योजिला आहे त्यांपैकी हा एक अर्थ होय^{१५}). तात्पर्य, ‘एक क्रिया’ हे माप श्रुति या साधनानें ठरणें अशक्य होय. म्हणून संगीतांतील लयमानाचें प्रमाण ठरवितांना स्थिरनादांवर लक्ष दिलें आहे. त्यांतहि स्थिरनादध्वनि उमटविण्यांत थोडा अनिश्चितपणा जाणवेल, तो जाणवूं नये म्हणून ‘अक्षर’ या वर्णाची योजना केली आहे क्, ख्, हे वर्ण खरे, पण क्, ख् यांचा प्रत्यय जसा निश्चित कालमानाचा येऊं शकतो तसा क्, ख् यांचा येणें कठिण; म्हणून क्, ख्, ऐवजीं क्, ख इत्यादि अक्षरें मापनाचीं साधनं म्हणून वापरलीं. जोडाक्षरें वापरण्यांतहि उपरोल्लिखित दोष येईल म्हणून जोडाक्षरें (कट्, क्व आदि) टाळून, अक्षर उच्चारसुकर असावें हें बंधन घातलें. आणि मूळ प्रमाणमान जर मोठें असलें तर संगीतांतील नाना क्रियांचें कालमान अपूर्णाकांत मोजावें लागेल, म्हणून प्रमाणमानाचें साधन जें उच्चार-सुकर असें अक्षर, तें न्हस्व असावें असें ठरविलें. हे मापन-प्रमाण, त्याला ‘मात्रा’ असें नांव दिलें. (येथें मात्रा हा शब्द मा = मापणें, मोजणें, अंदाज करणें, तुलना करणें या धातुपासून सिद्ध झालेला आहे.) पुन्हां या मात्रा नांवाच्या मापामध्ये कमीजास्तपणाचा संदेह राहूं नये म्हणून त्याची नाडीच्या ठोक्यांच्या कालमानाशीं सांगड घालून दिली. शिवाय, उच्चारसुकर न्हस्व अक्षर किती न्हस्व अथवा किती दीर्घ उच्चारितां येईल यास मर्यादा पडणारच, त्या मर्यादांची सोय द्रुतादि लयप्रकार ठरवून लावून दिली. अशा रीतिनें लयपरंपरेच्या कालमानांतील ‘एक’ हें प्रमाण जें ‘मात्रा’, तें व्यक्तिनिष्ठ, व्यक्तिच्या सोईनुसार, चित्तावस्थेच्या अनुसार, सहजसाध्य आणि तात्काळ जाणवण्याजोगें असें सिद्ध करून ठेविलें.

द्रुतलयांतीलहि मात्रेचा अंशभागहि स्पष्ट जाणवतो हें उघड आहे, आणि त्याचीं या पुस्तकांत अनेक उदाहरणें दिलींच आहेत. ते अंशभाग, $\frac{१}{४}$ मात्राभागापर्यंत स्पष्ट निश्चित जाणवतात असें ठरवून अशा प्रत्येक षोडशांला ‘कला’ असें नांव दिलें आहे. मात्रेचेंच माप एवढें लहान ठेवलें असतें तर बहुतांश व्यवहार बहुसंख्य “मात्रामापांचा” झाला असता, १-२-३ वगैरे लहान अंक कमी उपयोगांत आणावे लागले असते; लांबीचें प्रमाणमान “मिलिमीटर” मानण्यासारखें झालें असतें, म्हणून मात्रेचे अंशभाग ‘कलें’त मोजण्याचें ठरलें, कला हीच मात्रा झाली नाही. द्रुतलयांतील कलेपेक्षां— $\frac{१}{४}$ मात्राकालपेक्षां—लहान कालभाग जाणवणें कठिण; तेथील स्वरनाद ‘अस्थिर’ या सदरांत पडूं शकेल व त्याला वर उल्लेखिलेल्या अर्थानें ‘श्रुति’ म्हणावें लागेल. (प्रस्तुत लेखकाचा प्रायोगिक अनुभव आणि त्याचें अवलोकन असें आहे कीं, बळ्याळाचें माप १ सेकंद हें आधार घरून सुमारे $\frac{१}{४}$ सेकंदापेक्षां लहान कालभाग कांटेतोलपणें संभावला

ज्ञात नाही, थोडा इकडेतिकडे फरक होतो; व गायकवादक अथवा श्रोता तेवढा लयदार नसला तर $\frac{1}{2}$ ते $\frac{3}{4}$ सेकंदांतच त्याची सूक्ष्मतेची मर्यादा संपते.)

अशा रीतिने केवळ स्वरांगानुसार एक मात्रा हें लयमान निष्पन्न झालें. आतां 'लघु' या मानाकडे वळूं.

अक्षरपरंपरेत स्वरव्यंजनें, जोडाक्षरें, न्हस्वदीर्घत्व, घोषित-अघोषित किंवा कठोरमृदु-वर्णोच्चार हे जागजागी पडतात. इतरच ही टीका केलेली आहेच कीं हें सर्व वर्गीकरण स्थूल व संदिग्धच आहे, आणि त्याचा पूर्ण विचार अजून झालेला नाही. तरीहि रूढ वर्गीकरण वर दिल्याप्रमाणें आहे आणि रूढ कल्पनांनुसार, रूढ संस्कारांनुसार त्याचा स्थूल कां होईना पण भेदाभेद जाणवतो हें खरें आहे; म्हणून आपण आपद्धर्म म्हणून नव्हे तर रूढ धर्म म्हणून तें वर्गीकरण मानून पुढें जावयाचें आहे. तेव्हां अशा वर्णभेदांनीं हि, एका वेगळ्या क्रियापरंपरेचा अनुभव घेऊं शकेल; एक वेगळा 'क्रियानन्तरविश्रान्तिः' याचा प्रत्यय घेऊं शकेल; एक घोषवर्ण-कांहीं मृदुवर्ण इत्यादि. समुद्रकांठीं असें दिसतें कीं चारपांच छोटे तरंग येतात, मग एक उंच लाट येते, पुन्हां छोटे तरंग येतात, पुन्हां उंच लाट, तसेंच हें होतें. अथवा आकाशवाणीचे संदेश आकाशांतून पसरतात तेव्हां त्याचें स्वरूप असें असतें कीं जणू काय अतिशीघ्र कंपद्रुतिची लाट असून तिच्यावर तुलनेनें अगदीं कमी कंपद्रुतिचा तरंग आरूढ झालेला आहे. लाट एकच पण तिचें द्विधा रूप असतें.^{५६} तसाच हा प्रकार होय. सर्व स्वरांगेंच, पण त्यामध्येच एक वेगळा लयभाग घोष-अघोष इत्यादि रूपानें जाणवतो. तेव्हां हा दुसरा लयभाग जो प्रतीत झाला, त्यालाहि कांहीं माप देतां येईल व त्या एका मापामध्ये प्रथम पाहिलेलें 'मात्रा' हें माप किती संख्येनें वसतें तेंहि सांगतां येईल.

असें द्विधारूप लक्षांत येतें, तेव्हां छंदःशास्त्राकडे पहावें लागतें; किंवाह्ना या द्विधारूपाचा विचार हाच छंदःशास्त्राच्या विचारांतील एक महत्त्वाचा व मूलभूत भाग, असें म्हटलें तरी चालेल. या द्विधा लयपरंपरारूपांत जर कांहीं प्रमाणवद्धतां आढळली तर आह्माद होतो असें मानलें आहे, व त्यावरूनच "च्छादयति, चन्दयति, आह्लादयति इति च्छंदः" अशी छंदाची व्याख्या केली आहे.^{५७}

आणि येथे आपण लघुगुरु, त्याचप्रमाणें प्लुत द्रुत इत्यादि इतर मापांचा अनुभव घेऊं शकतां.

येथे कोठेंहि हस्तक्रियेचा संबंध आलेला नाही, हें सर्व स्वरांग झालें. म्हणजे यांत 'करतलप्रतिष्ठित ताल' आला नाही.

पण वरील सर्व विवेचन हस्तक्रियेस लावतां येईल, (इतकेंच नव्हे तर वाद्यवादनांतील अथवा नृत्यांतील कोणत्याहि क्रियेस लावतां येईल), हें उघड आहे. तसें लावून पहावें. तें सविस्तर लिहिणें आतां जरूरीचें वाटत नाही. तेथेंहि आपणांस मात्रा या प्रमाणमानाचा व लघुगुरुद्रुतप्लुत वगैरे वेगवेगळ्या मात्राप्रमाणांचा-लयगांवांचा-अनुभव मिळतो. यामध्ये घोषयुक्त

अथवा कठोर वर्णांचा जो प्रतिनिधि तो तेथें हाताची टाळी, म्हणजे 'करतलप्रतिष्ठित' शब्दा अथवा ताल मानलें आहे व या ताल किंवा शब्दा क्रियेचें कालमान 'एक लघु' म्हटलें आहे.

येथें दोन शंका उपस्थित होतात.

पहिली शंका अशी कीं, साधारणपणें आपली परिभाषा विचारवद्ध व काटेकोर दिसते, पण येथें स्वरांगांमधील माप लघु - आणि टाळीक्रियेचेंहि एकमान लघु (=१ टाळी-काल) असा बोटाळा होण्यासारखा एकाच शब्दाचा प्रयोग कसा आला ? ताळांमध्य एकमानाला 'ताली' वगैरेसारखा वेगळा शब्द कां वापरला नाहीं ? आणि दुसरी शंका अशी कीं या एकमानाला 'लघु' म्हणजे लहान असें कां म्हटलें ? स्वरांगांत मात्रा हे एकमान, त्यावरील आधारित जीं मोठीं मापें त्यांत जें लहान तें लघु व मोठें तें गुरु हें ठीक आहे. (द्रुत=२ मात्रा हे माप नंतर आलेलें आहे.)

या दोन्ही शंकांचा परिहार, एकत्र असा, केवळ ऐतिहासिक अवलोकनानेंच होतो, एरव्हीं नाहीं.

लघु हा शब्द मूळचा छंदःशास्त्रांतील म्हणजे वर्णोच्चारसंबंधित-अर्थात् संगीतदृष्ट्या स्वरलयाबद्दलचा आहे. हे छंदःशास्त्र हें निघंटु-निरुक्त-शिक्षा-व्याकरण-ज्योतिष इत्यादि वेदांगांपैकी असल्यामुळें अतिप्राचीन आहे.^{५८} त्यांत हस्तक्रियेचा भाग नाहीं; हस्तक्रिया म्हणजे 'कला' ही नंतर आली. तिचा उगम कदाचित् सामगायनाच्या पद्धतिमध्ये असेल असें वाटतें. त्या पद्धतिमध्ये आर्चिक; गाथिक, सामिक आणि स्वरांतर असे चार मुख्य स्वरभाग असून औडुव, पाडव व संपूर्ण हे गौण स्वरभाग आहेत. आर्चिक हा एकस्वराचा प्रयोग, गाथिक हा द्विस्वर, सामिक त्रिस्वर व स्वरांतर हा चतुःस्वर. यांशिवाय, उदात्त-अनुदात्त-स्वरित हेहि प्रयोग सर्व वेदपठणांत आहेत. उच्चत्वामुळें उदात्तत्व, नीचत्वामुळें अनुदात्तत्व, आणि स्वरितत्व समाहारांमुळें होतें.^{५९} उदात्तादि प्रकार दाखविण्यासाठीं तर्जनी उभी धरून ती खालीवर करण्याची रीति आहे, आणि स्वरयोजनेसाठीं जी स्वरलिपि ती हाताच्या बोटांनीं दर्शविली जाते. ('गात्रवीणा').^{६०} यामध्ये असें दिसतें कीं स्वरस्थानें आणि त्यांचें कालमान नक्की करण्याचा आधार म्हणून हस्तक्रिया ही फार प्राचीन कालापासून उपयोगांत आहे. परंतु यांत टाळी नाहीं; फक्त कांहीं ठिकाणीं 'फट्' 'हुंफट्' असे शुष्क म्हणजे निरर्थक उच्चार (स्तोभ) आहेत, त्याजागीं टाळी वाजवितात, आणि 'दिग्बंध' नामक क्रिया दाखवितांना चुटकी (ध्रुवा) वाजवून हात सभोवतीं फिरवितात. ('हुंम्' 'वौषट्' मध्ये फक्त निःशब्द क्रिया आहे)^{६१}.

जेव्हां संगीताचें कालनियमन सांगण्याचा प्रसंग आला, तेव्हां या हस्तक्रियापद्धतिमधूनच उचल होणें स्वाभाविक झालें असावें. 'जाति' नामक जी गीतपद्धति व गीतें आहेत त्यांतच केवळ नव्हे तर त्यानंतरहि प्रबन्धादींमध्येसुद्धां^{६२} प्रत्येक प्रबंधाचीं वर्णाक्षरे लयवद्ध केलेलीं असून, त्यांचा त्यांचा लयभाग अमुक इतक्या कलांचा असें सांगितलें आहे.^{६३} या प्रबंधांतील 'सूड' नामक वर्गीकरणांत ढेंकी, झोंवड हे प्रकार; आलिप्रबंधांतील कैवाड, कुडनी हे प्रकार; विप्रकीर्णप्रबंधांत झम्पट, चच्चरी, पद्धडी, राहडी, ओवी, लोली, दोळरी, हे प्रकार, हे सर्व

‘देशी भाषा’तून आलेले आहेत; अर्थात् हे प्रबंधप्रकार कांहीं प्राचीन म्हणतां येणार नाहीत. तात्पर्य, जातिगायनकालापासून ते प्रबंधगायनकालापर्यंत, म्हणजे उशीरांत उशीरां क्रिस्तीशक २००-३०० पासून ते कर्मीतकमी क्रिस्तीशक १२०० पर्यंत, ही ‘कला’ नामक हस्तक्रिया अबाधित प्रयोगांत होती. ^{६४} फरक एवढाच दिसतो कीं, आधींचा जो ध्रुवमार्ग, ज्यामध्ये एकेका मात्रेला एकेक कला होती, तो या प्रबंधप्रयोगांत नाही. फक्त चित्रमार्गच सर्वांत जलद कलांचा आहे व त्यांत दोन मात्रांस एक कला आहे. यांत ध्रुवा म्हणजे चुटकी ही कला असलीच तर फार क्वचित आहे, टाळीची क्रिया मात्र “सढळ हातानें” वापरलेली आहे व ती उजव्या डाव्या अशा दोन्ही प्रकारची (शम्या आणि ताल) आहे. त्यांत ध्वनिदृष्ट्या भेद नाही. टाळी हें अमुक एकच प्रमाणमान असें त्याकाळीं निश्चित नाही. येथें प्रमाणमान याचा अर्थ मुख्य आधारमान असा ध्यावा; सर्व हस्तक्रिया केवळ टाळीकाळानेंच मोजावयाच्या असा प्रकार नव्हता, हें प्रतिपादन.

यामध्ये असा तर्क होतो कीं एका मात्रेस एक कला हा ध्रुव मार्ग सोडून, दोन मात्रांस एक कला हा चित्रमार्ग जर आणि जेव्हां लघुतम असा प्रमुख झाला, तेव्हां सर्वांत लहान कालमानाची हस्तक्रिया - कला - दोन मात्रा या स्वरांगांची झाली, आणि सर्वांत लहान हस्तक्रियेचें कालमान तें ‘लघु’ कालमान, या अर्थानें हस्तक्रियेचेंच एकमान ‘लघु’ या नांवानें प्रतिष्ठित झालें असावे. याला पुरावा असा कीं तत्कालीन ग्रंथ जो संगीतरत्नाकर, त्यांतील मात्रागणप्रबंधांत लघुच्या मात्रा कर्मीतकमी दोन सांगितल्या आहेत; त्याचप्रमाणें तत्कालीन छंदग्रंथांतहि छंदांतील लघु दोन मात्रांनींच मोजण्याचा प्रघात दिसतो. ^{६५}

हस्तक्रियेतहि स्वरांगामधील ‘लघु’ हाच शब्द कसा व कां आला असावा यासंबंधीचा प्रस्तुत लेखकाचा हा तर्क आहे. हाच तर्कविचार पुढें नेऊं.

हस्तक्रियेतहि स्वरांगामधील लघुचें माप पुढें स्वरांगाच्या चार मात्रांपेवढें कां मानलें असावे हा आतां प्रश्न उरला. असें वाटतें कीं, जरी एकामागून एक असे दोन ताल अथवा शम्या सांगितले आहेत, (जसें शशताश = शम्या, शम्या, ताल, शम्या) तरी एकाच तऱ्हेची टाळीक्रिया लागोपाठ करणें हें द्रुतलयांत ठीक जमत नाही. एकाच तऱ्हेच्या दोन टाळ्यांमध्ये अधिक काल असला तर त्यांत दुसरी कांहीं हस्तक्रिया बसू शकेल व क्रिया सुकर होईल. (जसें संताशता = सन्निपात, ताल, शम्या, ताल). अशा दृष्टिने पाहतां लघुची व्याख्या एका हस्तक्रियेपेवजीं एकाच तऱ्हेच्या दोन हस्तक्रियांनुसार होईल, आणि अशा तऱ्हेच्या लघुचा कर्मीतकमी काल (म्हणजे लघुकाल) पूर्वी मानलेल्या कालाच्या दुप्पट होईल, म्हणजे दोनांपेवजीं चार मात्रांचा होईल.

तालवादन जेव्हां पाटाश्वरांनीं होतें तेव्हां घोषयुक्त अथवा कठोर किंवा आघातप्रधान वर्ण हे अशा तऱ्हेच्या लघुच्या क्रियाचें स्थान घेतील हेंहि स्पष्ट आहे. म्हणून तालांगांतील एकमानाचें नांव ‘लघु’ व तो ४ मात्रा एवढ्या स्वरांगाचा असें म्हणतां येईल.

पण हा प्रस्तुत लेखकाचा केवळ अंदाज आहे, अमुक एका रूढिचें मूळ शोधण्याचा केवळ प्रयत्न आहे. त्याला पुरावा नाही.

शिवाय एक तालांगलघु=४स्वरांगमात्रा हें सामान्यतः वापरलें जाणारें प्रमाण आहे, लघु हा इतर मात्रासंख्यांचाहि असे व आजहि आहे, हें या पुस्तकांत लिहिलें आहेच.

ज्याचें मापन शक्य आहे अशा पदार्थांचा विचार, त्याच्या मापनाच्या पद्धतिकडेहि लक्ष दिल्याशिवाय पुरा होत नाही, म्हणून हा मात्रा व लघु यांच्या एकमानाचा विचार केला. त्याचा पुढील विस्तार हा करणात्मक म्हणजे क्रियेच्या अनुषंगानें होणार; तो येथें करण्याची जरूरी नाही. तसा तो या पुस्तकांत ठिकठिकाणीं केलेलाच आहे.

“क्रियानंतरविश्रान्तिर्लयः” यानुसार जीं लक्षणें आपण ठरविलीं त्यांत हाहि निष्कर्ष निघतो कीं स्वरावर्तनांतील अथवा तालावर्तनांतील ‘सम’ म्हणजे समक्षण हा एक लयक्षणच आहे. अर्थात् आवर्तनकाल हाहि त्या त्या आवर्तनाचा एकेक प्रमाणलयकाल आहे. इतकेंच नव्हे तर यतिस्थानें म्हणजे जेथें खंड पडतो तीं कालस्थानादि (‘खाली’ वगैरे) खंडस्थानें हींहि लयस्थानेंच होत. येथें ‘स्थान’ तें ‘कालप्रवाहां’तील, ध्वनिकमांतील, अवकाशांतील ‘स्थळ’ नव्हे.

असे हे खंड पडतात, जीं यतिस्थानें निर्माण होतात, तीं कशांमुळे ? त्या स्थानीं म्हणजे क्षणीं जीं “क्रियानंतरविश्रान्ति” ती अशी कीं इतर, मात्रांमात्रांमधील, विश्रांतिहून ती अधिक जाणवते, हस्तक्रियेंत हें सशब्द-निःशब्द क्रियांमुळे साधतें; तसेंच नृत्यांतहि, स्वरांगांत तें वेगवेगळे स्वरवर्ण आणि अलंकार यांनीं व आवाजाचें बळ कमीअधिक करणें, किंचित् विराम घेणें, यांनीं साधतें, परंतु वर्णोच्चारांत तें स्वरव्यंजनं, मृदु-कठोर व्यंजनं, इत्यादि साधनांनीं आणि भाषेंत अर्थानुसार उच्चारणानें साधावें लागतें. हीं वर्णोच्चाराचीं साधने व भाषेचे व्यवहार हे मनुष्यां-मनुष्यांमधील संकेत आहेत हें तर आपण पाहिलेंच, हे संकेत सर्वकाल सर्वच समाजांत सर्वत्र सारखेच असतील असें म्हणणें कठिण आहे. म्हणून जेथें असे संकेत नाहींत तेथें ‘स्पष्ट’ लयस्थानें, जशीं विराम अथवा आघात इत्यादि आवाजाचें बळ कमीअधिक करून होणारीं लयस्थानें, हींच अधिक बलवान् ठरतात; म्हणजे त्यांचा परिणाम अधिक लोकांनां, दीर्घकाल व स्पष्ट असा जाणवतो. टाळीचा किंवा ‘घा’ चा क्षण, आघातांचा तुटकपणा, हे ‘सार्वजनिक’ प्रसिद्ध होतात. जाणीवेचे हे दोन प्रकार नीट लक्षांत न ठेविल्यामुळे नाना मतभेद व वाद विनाकारण उपस्थित होतात, त्यांचा परामर्श, ‘स्वरांगविचार’ व ‘गीतप्रबंधविचार’ यांमध्ये घेऊं.

असो, लयाची व्याख्या आणि तिचें ‘व्याख्यान’, म्हणजे उदाहरण-प्रत्युदाहरण-अभ्याहार यांनीं युक्त असें अनेक वाजंत्रीं सविस्तर वर्णन, हें करण्याचा येथें शक्य तेवढा प्रयत्न केला. या अनुबंधांत प्रस्तुत लेखकाचीच संपादणी अधिक झाली आहे त्यास इलाज नाही. अनुबंध बराच लांबला त्याचें कारण सुरुवातीस दिलें आहे. आतां, लेखकाचीं सर्वच मते ग्राह्य मानावीं असा त्याचा आग्रह नाही. कारण त्याची बुद्धि ती केवढी किती असणार ? पण अशा तऱ्हेच्या विचारानें त्याचा संगीताभ्यास जो काय थोडका आहे तो जरा बरा झाला हें मात्र खरें, म्हणून हा नव्हे तर दुसरा परंतु सुस्पष्ट, विज्ञान-तर्क-परंपरा यांवर साधार चौफेर बसविलेला क्रियाक्षम असा विचार कोणी मांडला, तर खात्री वाटते, कीं त्यालाहि लेखकाप्रमाणेंच—

ऐसीं ठावीं वमें, तरी सांडवलों भ्रमें;
 सुखें नाचतों कीर्तनीं, नाहीं आशंकित मनीं.
 ऐसें आलें हातां बळ, तरी गेली चिन्ता,
 सुख येथें झालें तरी नाहीं आणिकांची उरी
 ऐसें केलें देवें. पुढें कांहींच न व्हावें.
 तुका म्हणे, मन आतां झालें समाधान.^{६७}

या वृत्तिचा अल्पप्रत्यय येईल.

टीकाटिप्पणी : अनुबंध १

लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान

(१) पृष्ठ १७.

(२) साहित्य व वाङ्मय यांच्या स्वष्ट व्याख्या आणि त्यांतील नक्की फरक हें प्रस्तुत लेखकास अजून कळलेलें नाहीं. येथें रूढ शब्द वापरिले आहेत.

(३) या प्रकाराचें जनकत्व श्री. वा. सी. मर्डेकर यांकडे आहे असें समजतात.

(४) याचे काहीं दाखले श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या “मर्डेकरांची सौंदर्यसमीक्षा” या पुस्तकांत मिळतील.

(५) पृष्ठ ५२३.

(६) अमरसिंहकृत अमरकोशः, नामलिङ्गानुशासनम्.

(७) द स्ट्यूडण्डस् संस्कृत-इंग्लिश डिक्शनरी, १८९० ची आवृत्ति. या कोशांत दिलेल्या इंग्रजी प्रतिशब्दांचें मराठीकरण व त्यांत मुख्य आणि गौण हें वर्गीकरण, हें प्रस्तुत लेखकाचें आहे.

(८) महाभारत २(शान्तिपर्व) १२.२८.३६, १२.१६८.५

(९) मांडगूळकरकृत गीतरामायण.

(१०) तुकाराम, येथें आळी=अळी नांवाचा किडा, असा शब्द धरून त्यावर जीं सांप्रदायिक अर्थकल्पना केली जाते, तिचा अवलंब केलेला आहे. हाच दृष्टांत शंकराचार्यकृत ‘विवेकचूडामणिः’ मध्येहि आहे. मात्र आळी=इच्छा, हट्ट, विनवणी, वासना असा जुना अर्थ आहे, आणि त्या अर्थानेंच आळी, आळीकर इत्यादि शब्द तुकारामांनीं अनेकवार वापरिले आहेत; तो अर्थ घेतल्यास हें उदाहरण बाद करावें लागेल.

(११) श्री. मर्डेकर यांच्या एका कवितेतील चरण, या उदाहरणातील कल्पनाविचारांचा एकमेकांत लय होतो हें प्रस्तुत लेखकास पटत नाहीं.

(१२) केशवमुत, शपूडशी हा शब्द व त्याचें स्पष्टीकरण कवितेचेंच आहे. कवितेचें नांवहि ‘शपूडशी’च आहे. शब्दोच्चाराचें रूपांतर हाहि लयप्रकारच, याकडे येथें दुर्लक्ष केले आहे.

(१३) केशवमुत, ‘दिवाळी’ कविता.

- (१४) रेव्हरंड ना. वा. टिल्क, “ केवढें कौंय हें ” कविता.
- (१५) असंगत हा कमी प्रचारातील शब्द येथें बुद्ध्याच वापरिला आहे. विसंगति अभिप्रेत नाही.
- (१६) अर्थात् येथील ‘ प्रत्यक्ष प्रमाण ’ हें शुद्धबुद्धिचें म्हणजे यथार्थ ग्रहण करण्याच्या निर-
भिमानी बुद्धिचें मानलें आहे.
- (१७) अज्ञा तऱ्हेचे भाषाप्रयोग अलीकडचे आहेत.
- (१८) “ लाखाची गोष्ट ” या चित्रपटांतील गाणें, बहुधा श्री. माडगूळकर यांनी रचिलेलें असवें.
- (१९) मनोव्यापारांमधील परस्परलय ठरविणें हें स्वतःच्याच खांद्यांवर चढून बसण्यासारखें आहे, “ न हि नटः सुशिक्षितोऽपि स्वस्वकन्धमारोढुं शक्यति ”; म्हणून असल्या चर्चेत प्रस्तुत लेखकाला विशेष गम्यहि नाही व रसहि नाही.
- (२०) फ्रीड्रिश् एन्गेल्स याच्या “ श्रियुत ऑय्गेन् डू(इ):रिग् यांनीं केलेली विज्ञानाची विवृति ” आणि ल्येनिन्च्या “ ब्रडवाड आणि प्रयोगनिष्ठ समीक्षा ” या पुस्तकांत असे दाखले चांगले आहेत. विशेषतः “ गति कशी निर्माण होते ” याबद्दलचें विवरण उत्तम आहे. हीं दोन्ही पुस्तके इंग्रजींत “ ऑण्ट डू(इ):रिग् ” आणि “ मॅटीरियालिझ्म् अँड एम्पिरियो-
क्रिटिसिझ्म् ” या नांवांनीं सर्वत्र उपलब्ध आहेत. आपले श्री. मानवेंद्रनाथ रॉय यांचेहि कांहीं विचार वाचकांस अधिक पुढें नेतील. हेगेल इत्यादि पूर्वीचे डायालेक्टिक्सवाले समजण्यास अवघड आहेत. — येथें भौतिक डायालेक्टिक्स या दर्शनाची चर्चा कर्तव्य आहे. श्रमिकशाही इत्यादि कल्पनांचा येथें साक्षात् संबंध नाही.
- (२१) सांख्यांमधील मतभेद सोडून देऊन, तपशीलहि सोडून देऊन, कोणासहि प्रत्यक्षगम्य असा जो विचार तोच येथें मांडला आहे. अर्थात् शुद्धाद्वैत — विशिष्टाद्वैत — द्वैताद्वैत — उच्चरमीमांसा इत्यादि वेदान्तमते, आणि योग, यांसहि येथील सारविचार फारसे अमान्य नाहीत. इतकेंच नव्हे तर अगदीं अर्वाचीन विज्ञानविचारांसहि ते मान्य होतात.
- (२२) ऋग्वेदांतील सुप्रसिद्ध ‘ नासदीय ’ सूक्त, १८.१२९. तैत्तिरीय ब्राह्मण २.८.९.
- (२३) सम्यक् पहाणी करणारा जो अर्धवक्ष तो ‘ पूर्वेषामपि गुरुः कालेनानवच्छेदनात्, तस्य निरतिशयं सर्वज्ञबीजम् ’ असाच असणार, तेव्हां त्याच्या दृष्टिनें मुखवात वगैरे शब्दांसच अर्थ उरत नाही, हा सुचलेला सूक्ष्मश्लेष मुद्दाम उल्लेखिला आहे.
- (२४) गुण कोणते, ते किती, इत्यादि तपशील येथें आवश्यक नाही इतकेंच नव्हे तर वैज्ञानिक दृष्टिला तो तपशील ग्राह्य होणें अशक्य आहे; म्हणून तो भाग गाळला. तसें केल्यानें मुख्य विचारास बाध येत नाही. (पहा सांख्यकारिका ९.१२, १५. १६, ५२.)

(२५) हीच 'समप्रमाणा'ची व्याख्या. तिच्यांतील अमुक गुणांचें प्रमाण अमुक टक्के इत्यादि विचार प्रस्तुत लेखकाला पटत नाही.

(२७) साधारण आणि सामान्य या शब्दांत भेद करून साधारण शब्द येथें वापरिला.

(२८) येथें नानादर्शनांमधील फरक सुरू होतो. पण तो भाग मानावा असें नाही. आपली एकूण परंपरा प्रस्तुत संदर्भात अनुसरावयाची तर दर्शनांतील सिद्धांत अंगीकारून त्यांचा जागजागी कसा अनुभव येतो व उपयोग होतो हे पहाणें आहे, व केवळ घटपटच्चेंचून अधिक महत्वाचें आहे.

(२९) उदाहरणार्थ, 'स्वभावमेके कवयो वदन्ति, कालं तथान्ये परिमुह्यमानः, देवस्यैषा महिमा...' (श्रेताश्वतरोपनिषत् ६.१) हें एक मत, आणि शुद्ध म्हणजे निरीश्वरसांख्यांचें "कारणमीश्वरमेके ब्रुवते, कालं परे, स्वभावो वा, प्रजाः कथं निर्गुणतो ? व्यक्तः कालः स्वभावश्च" हें दुसरें मत. या दुसऱ्या मताची जी येथील आर्या, ती 'प्रोफेसर' लोकमान्य टिळक यांनी गौडपादभाष्यांतील अंतर्गत पुराव्यांवरून तयार केली आणि ती (किंवा तत्सम) आर्या ईश्वरकृष्णकृत सांख्यकारिकेतील ६२ वी असावी असें ठरविलें. याचा तपशील गीतारहस्यांतील 'कापिलसांख्यशास्त्र किंवा क्षराश्वरविचार' या प्रकरणांत आहे. ("स्वभावमीश्वरं कालं यदृच्छां नियतिं तथा । परिणामं च मन्यते प्रकृतिः पृथुदर्शिनः"—सुश्रुतशास्त्री १, ११).—टिळकांच्या आर्येंत छंदोगणदोष आहे.

तनमुखराम शर्मा आणि हरदत्त शर्मा यांनी टिळकांच्या 'ब्रुवते' ऐवजी 'पुरुषम्' असें सुचविलें. उदयवीरशास्त्री यांनी टिळकांचें खंडन केलें. द. वा. जोग यांनी, लुप्त कारिका ही क्रमांक १८ च्या आगेंमार्गे असावी व ती टिळकमताची नसावी तर "पुरुषो केवळ एको भेदः प्रतिदेहभोगवैविध्यात् । बद्धानां, सुक्तानां तद्वत् सर्वमुक्ति-दोषाच्च" अशी कांहीं असावी, हें प्रतिपादिलें. प्रस्तुत लेखकाची एकूण दृष्टिभूमिकाच वेगळी आहे.

(३०) 'अभावा'चाहि मोठा खोलवर विचार आहे. उदाहरणार्थ, घट म्हणजे घडा ही वस्तु विचारास घेतली, तर 'घडा आहे' आणि 'घडा नाही' असे दोन, भाव व अभाव हे, पर्याय झाले. 'घडा नाही' याचे (अभावाचे) प्रकार पुढीलप्रमाणे.

(अ) आपल्यासमोरचें स्थान पूर्ण रिकामें आहे, तेथें कांहींच नाही. म्हणून अर्थात् तेथें घडा नाही. हा एक अभाव (अर्थ्यता).

(आ) आपल्यासमोरचें स्थान रिकामें नाही, तेथें कांहीं ठेविलेलें आहे, पण तें घडा नाही व घड्याच्या जातिचेंहि नाही; उदाहरणार्थ वस्त्र (पट) आहे. म्हणून अर्थात् तेथें घडा नाही. हा दुसरा अभाव (अन्योन्य).

(इ) आपल्यासमोर वस्तु आहे, ती घड्याच्या जातिचीच आहे, पण ती घडा नाही—जसें मातीचा राजण. म्हणून तेथें सध्यां घडा नाही. हा तिसरा अभाव.

(३) आपल्यासमोर केवळ एक मातीचा गोळा ठेविलेला आहे, तिचा पुढे कुंभारा-कडून घडा वनेल, पण आतां तेथे वर्तमानकाळांत घडा नाही; भविष्यकाळांत असेल, हा चौथा अभावप्रकार, (प्राग्भाव).

(४) आपल्यासमोर कोणे एकेकाळीं घडा होता, पण आतां फक्त खापराचे तुकडे आहेत, घडा भूतकाळीं होता, परंतु तेथे वर्तमानकाळांत घडा नाही, हा अभावोचा पांचवा प्रकार, (प्रध्वंसाभाव). प्रस्तुत पुस्तकाच्या संदर्भात वरीलपैकीं शेंवटचे दोन प्रकार लागू होतात, कारण तेथें कालाधिष्ठान आहे, हे कालाधिष्ठान ध्वनिसंबंधीचें आहे.

जैनदर्शनांत तर, संदेहप्रसंगींचाहि अत्यंत खोल विचार आहे व तो वरीलपैकीं प्रत्येक प्रकारास लावून दाखविला आहे. या 'स्यात्' (असेल काय ?) विचारांतील पर्याय असे:-

- १ घडा असेल,
- २ घडा नसेल,
- ३ घडा असेल किंवा नसेल,
- ४ घडा असेल असें नाही, किंवा घडा नसेल असेंहि नाही,
- ५ घडा असेलहि आणि नसेलहि,
- ६ घडा असेल असें नाही आणि शिवाय नसेल असेंहि नाही,
- ७ घडा असेल-नसेल यांपैकीं कांहींच ठरत नाही.

हल्लींच्या कॉम्प्युटरसाठीं मूलभूत जे मैथमॅटिकल लॉजिक् च त्यावर आधारिलेलीं नॅण्ड-ऑण्ड-ऑर-नॉर-एक्स्क्लूझिव्ह ऑर-एक्स्क्लूझिव्ह नॉर वगैरे गेट्स तीहि याबाहेर नाहीत ! हे गणिततंत्र योहान् फॉन् नॉयमानकृत- १९४५ नंतरचें -आहे, आधींचें नाही ! फार तर त्याची सुद्धात वूलनें केली म्हणतां येईल, पण तीहि १८४७-१८५४ मध्ये.

(३१) उदाहरणार्थ तत्त्वकौमुदीमधील सांख्यकारिका ३३ वरील व्याख्या. तें कसेंहि असो, परंतु एकदां प्रारंभावस्थेच्या पुढें पाहूं लागलों कीं काल हा एक कारक होतो (शिवाय 'हा प्रारंभ' हे तरी कालाशिवाय कसें ठरणार ?) हें निर्विवाद, कै. जॉ. प. कृ. गोडे यांनी संशोधिलेल्या एका जुन्या जैनग्रंथांत काल हा कारक याची चर्चा आहे: काल हा कारक नसता तर एकाच दृष्टिपातांत बीज, रोप, झाड वगैरे एकत्र दिसले असते अशा तऱ्हेचा युक्तिवाद आहे, परंतु तो संदर्भ आतां आठवत नाही. काल हें कार्यशक्तिवैच एक रूप, निदान साधन आहे असें मत कोणा रशियन् शास्त्रज्ञाने सुमारे तीसएक वर्षांपासून प्रकट केलें होतें असेंहि स्मरतें, पण नेमकी आठवण नाही.

(३२) 'भरत,' अभिनवगुप्त, अहोबल, हरिपाल, क्षेमेंद्र इत्यादि, दत्तिलानें याला हातच लाविलेला नाही, 'ताल्यत्साम्यं भवेत्' एवढेंच म्हटलेलें आहे, मतंगानेहि 'लयस्पर्श'

केला नाही. शास्त्रांमध्ये प्रकीर्णकाध्यायांत लय शब्द केवळ 'उच्चारिला' आहे, प्रबंधाध्यायांत 'स्वस्तालपदात्मकः' या 'भरत'मतानुसार छंदांस बाट पुसत वर्णने केली आहेत व तेथे लय हा शब्दच नाही; तालाध्यायांत मात्र व्याख्येप्रमाणे क्रिया दिल्या आहेत. 'साम्य' ही व्याख्या नव्हे, म्हणून, जेथे स्पष्ट व्याख्या आहे तेथे ती 'क्रियानंतर-विभ्रांति' हीच, असे विधान केले. ('लयकल्पना, तालकल्पना' या भागावरील २.२६ ही टीप पहावी).

(३३) येथील ध्वनिविचार हा मुख्यतः व्याकरण आणि शिक्षा यांतील मतांवरून घेतला आहे, परंतु त्यांतहि इतरत्र आढळणारीं परंतु प्रस्तुत विषयास लागू होणारीं मते अधिक घातली आहेत आणि तपशील अथवा गौण मतभेद यांकडे दुर्लक्ष केले आहे. आजच्या देशकालपरिस्थितिमध्ये आजचे विज्ञान प्रद्व पकडून त्यास उपयुक्त काय हेच तारतम्य ठेवण्याचा प्रयत्न आहे.

(३४) चित्त-बुद्धि-मन हे शब्द वेगवेगळ्या स्थळीं परस्पर असे वापरिलेले दिसतात म्हणून येथे वापरिलेली वर्गीकरण व भाषा स्पष्ट करणे अवश्य आहे, ती पुढीलप्रमाणे.

अंतःकरण हा सामान्य शब्द, अर्थ स्पष्टच आहे. ("अंतःकरण म्हणजे जाणीव, जाणीव जाणतेपणाची स्वरूप"—रामदास). चित्त हे चेतनायुक्त, ते बाह्य सृष्टिशी आपला संबंध जोडून देते, म्हणजे बाह्य इंद्रियांवावाटे संदेशग्रहण करिते आणि अंतःकरणाचे 'हुकूम पाळून' बाह्य सृष्टिला संदेश पोहोचविण्यासाठी बाह्य इंद्रियांना प्रवृत्त करिते. (हातपाय, नाकडोळे इत्यादि तीं बाह्य इंद्रिये). हे संदेश बुद्धिला व बुद्धितेक पोहोचतात अथवा पोहोचविले जातात. विचारविवेक इत्यादि प्रकारे बुद्धि आपला कारभार चालवीत असते, आणि स्मरणाचा सांठा जो मनांत असतो तो हवा तसा उचलून वापरीत असते. निश्चय जो हातो तो बुद्धिनेच हातो. मनास मात्र विचारविवेक ही कार्ये नाहीत, बुद्धिच्या कार्यांचे ग्रहण आणि संग्रह हे मनाने होत, अर्थात् हे वर्गीकरण काटेकोर नाही. तसेच चित्ताचे कार्ये नक्की कोठे संपते व बुद्धिचे नक्की कोठे सुरू होत हे अस्पष्टच आहे. खरे पहातां चित्तबुद्धिमन हीं अंतःकरणाचीं तीन वेगवेगळी घटक अंगे नसून, अंतःकरणाच्या कार्याचे तीन प्रकार आहेत.

प्रस्तुत परिभाषा व आपली प्राचीन परिभाषा यांत थोडा फरक आहे. प्राचीनांनी 'मन' शब्द द्वार्थी वापरिला, ते येथे टाळिले आहे. शिवाय प्राचीन ज्याला चेतन म्हणतात त्याला लेखक जडाजडाच्या अतीत मानितो. लेखकाच्या मतें प्रकृति, चित्त हेच चैतन्यमय आहेत; पुरुष, मन हे द्रव्हातीत आहेत. चेतना क्रियेमुळे व्यक्त होते व काळ हा क्रियेचा आवश्यक असा घटक आहे. हा विचार प्राचीनांना पूर्णपणे मान्य नाही. वस्तुतः हे सर्व मनुष्यकृत विचारव्यूह आहेत.

(३५) ब्रह्मदेशीमध्ये मतंगाने ॐकारास 'अताल' म्हटले आहे.

(३६) एक प्रसिद्ध श्रुपद, याचा राग मालकंस व ताल शपताल, (वझेबुवा).

- (३७) केशवकुमार (अत्रे) संपादित 'प्रेमाने पिठले' ही कविता, (मूळ कवि कमतनूरकर-
'फुलिश').
- (३८) अर्थयुक्त शब्दास 'स्फोट' असे प्राचीन नांव आहे, परंतु तो शब्द येथे टाळला
आहे, कारण एकदम ऐकू येणारा (प्रोक्षिन्) ध्वनि यासाठी 'स्फोट' हा शब्द राखून
ठेवावयाचा आहे.
- शब्द (ध्वनि), वर्ण, क्रम, "स्फोट" म्हणजे अर्थयुक्त शब्द, आणि निर्देशित वस्तु, हे
भाग अलग करून प्रत्येकाचा एकतानतेने विचार-प्रत्ययार्थभास करीत गेलें तर यथाकाल त्या
त्या प्राण्याची भाषा (रुत) समजू शकते असा पातंजलयोगसूत्र ३.४१ चा अभिप्राय आहे. कुत्रा,
बोडा इत्यादि पाळीव प्राण्यांच्या सहवासांत, हा अभिप्राय खोटा नसावा असे वाटू लागतें.
- (३९) येथे उद्धृत केलेला विचार विज्ञानासहि अमान्य असण्याचे कांहीच कारण नाहीं,
फक्त परावाणीचा विचार हा विज्ञानबाह्य होतो. 'परेहि परतें बोलणें खुंटले.'
- (४०) भगवद्गीता, २.२८.
- (४१) केशवसुत.
- (४२) येथे व्यवसायात्मक याचा रूढार्थच आहे, यौगिक अर्थ नव्हे.
- (४३) अमरकोशावरील क्षीरस्वामींची 'उद्धाटन' टीका.
- (४४) माधव ज्यूलियन् (मा. ग्रं. पटवर्धन).
- (४५) येथे क्रिया हा शब्द रूढार्थानें वापरिला, 'ध्रुवा-शम्या-ताल-सन्निपात या सशब्द
हस्तक्रिया' या व्याख्यात अर्थानें नव्हे.
- (४६) 'क्याल्क्युलस्' गणितांतील 'लिमिट' ही कल्पना, येथे केलेला प्रपंच ही 'लिमिट'ची
जवळजवळ व्याख्याच आहे.
- (४७) म्हणून संगीतांत क्रियादृष्टिनें तुटक क्षणिक आवाजांवरून लय ओळखला जात असावा;
लयक्षण आणि लयाचे कालमान यांचा संकर झाला असावा. असें वाटतें कीं 'लयाचें
कालमान म्हणजे लय' येथे कालमानदर्शक असा स्वतंत्र शब्द असता तर बरे होतें.
छंदानुसारी जातिप्रबंधादि गीतांत लयशब्दाची जरूर पडली नाहीं, लघुगुरु आदिकांवर
निर्वाह झाला, तेथे घोटाळा झाला नाहीं. तसेंच पुढें होतें तर बरे झालें असतें.
- (४८) एकाद्या वस्तुचें लक्षण त्या वस्तुच्याच जागीं नाम म्हणून वापरिले जाणें ही 'लक्षणा.' जसें
यूरोपीय मनुष्य गोरा असतो त्याला 'गोरा मनुष्य' न म्हणतां केवळ 'गोरा'च म्हणतात,
ही लक्षणा. लयाचें कालान्तर हें लयाचें लक्षण; कालान्तरालाच लय म्हणणें ही लक्षणा.
- (४९) जी वस्तु चंचल-क्षणभंगुर-विनाशी आहे तिला स्थिर-दीर्घकालिक-अविनाशी समजणें
ही अविद्या. ज्याला रूढार्थानें अहंकार-अभिमान वगैरे म्हणतात ती अस्मिता.

(अहंकाराचा मूळ अर्थ शुद्ध आहे; अहंकारामुळेच व्यक्तिला व्यक्तिपणा येतो, अहंकार अटळ आहे). सुख व्हावें, म्हणजे अनुकूल तोच बोध-तीच संवेदना-व्हावी ही इच्छा, तो राग, दुःख नसावें, प्रतिकूलसंवेदना नसावी, हा द्वेष, आणि 'मी' असावें, कांहीतरी रूपांत कायम रहावें, ही इच्छा, - 'मी' नष्ट झालों हें सहन न होणें-हा अभिनिवेश, हे सर्व अंतःकरणाचे क्लेश आहेत आणि आपल्या भावना वगैरे त्यामुळे उत्पन्न होतात असा सिद्धांत आहे व प्रस्तुत लेखकाला तो पटतो. (योगसूत्रे २-३-९, १२ १३, २४). ("अभिमानोऽहंकारः तस्माद् द्विविधः प्रवर्तते सर्गः "—सांख्य-कारिका २४).

- (५०) संगीतांतील महापंडित अशी अखिल भारतीय ख्याति पावलेल्या एका सरकारमान्य सद्युहस्थांस ज्येष्ठमित्र प्रो. भा. ब. देशपांडे यांनी मीढेचा अर्थ विचारला होता, त्यावेळीं हा अनुभव आला ! मीढेच्या अन्तर्गतहि स्वरनाद असतात हे ते अमान्य करीत; ज्या रागांत जे स्वर वंज्य ते त्या रागाच्या मीढेंत कसे येणार ! ही त्यांची अडचण होती.
- (५१) साउंड्-स्पेक्ट्रोग्राफ्. अथवा जरा कमी उपयोगाचें, हार्मनिक् ऑनलायझर्. ही यंत्रे मुंचईत आहेत.
- (५२) भौतिक विज्ञान व त्याचें गणित हें संगीतास कोठपर्यंत लागेल याचा निर्णय होत नाही, ही जाणीव आपणांकडे नाही ! अभ्यासविचारच कमी आहे आणि म्हणून आपल्या संगीतांत अर्धकडे विज्ञान उगाच दाखविलें जाऊन सिद्धान्त सांगितले जातात. 'श्रुतिगणिता' ची आंकडेमोड हें त्याचें उत्तम उदाहरण होय.
- (५३) कवि यशवंत. मकरसंक्रांतिनिमित्त गीत.
- (५४) नारदीय शिक्षा, दत्तिलम्. याची भारतखंड्यांनी टिंगल केली आहे !
- (५५) निकटच्या दोन स्वरांमधील अंतर द्विश्रुतिक, त्रिश्रुतिक अथवा चतुःश्रुतिक अशा मापाचें, येथें श्रुतिशब्दाचा लक्षणेवर आधारित दुसरा अर्थ दिसतो. अमुक दोन स्वरनादांतील अमुक एक ठराविक अंतर हे जें प्रमाण ती श्रुति, हा तिसरा अर्थ. ('प्रमाणश्रुति' हा शब्द हल्लीं वापरांत आहे, त्याला आधार नाही !!! ग्रंथांत 'प्रमाण, श्रुतिः' असेंच आहे). याशिवाय तंतुवाद्याची जी झील-कडझील, तिलाहि श्रुति म्हणण्याचा दाक्षिणात्यांचा प्रघात आहे. हा चौथा अर्थ. 'तंबोरा अर्ध्या पट्टीने उतरवा' या अर्थी 'एक श्रुति उतरवा' असा प्रयोग लेखकानें ब्राह्मकुण्डुवा इचलकरंजीकरांच्या तोंडून तीनचार वेळां ऐकला आहे !
- (५६) 'कॅरियर' लॉटेमचें 'सिम्रल' हा आवाजामुळे उत्पन्न केलेला विद्युत्तरंग मिश्रित असतो, दोन्ही मिळून एकच 'मोड्युलेटेड्' लाट होते. ('एन्वेलप्').
- (५७) पिंगलव्याख्या.

- (५८) वेदवेदांगकालाबद्दल मतभेद आहेत त्यांशीं आपणांस येथें कांहीं कर्तव्य नाही, तीं फार जुनीं आहेत हें तर खरें.
- (५९) अभिनवभारती २८, २१ : “ तेन परमार्थतः त्रय एक त्वराः, सरिगाः पधनयः ”,
- (६०) गात्रवीणा नारदीय शिक्षेत सांगितली आहे, सामांच्या अक्षरांवर जे १, २ वगैरे अंक असतात ते पहिल्या, दुसऱ्या वगैरे बोटांचे निदर्शक असून तीं तीं बोटे ते ते वेगवेगळे स्वर दाखवितात.
- (६१) हुं, फट्, बौषट् आदि वर्ण हीं बीजाक्षरें असून त्यांत मोठा व गूढ अर्थ भरलेला आहे असें सांगतात. प्रस्तुत लेखकाला त्याबद्दल कांहीं माहिती नाही. हा ‘गूढार्थविषय’ त्याला अगम्य आहे.
- (६२) गीतशब्द, सरगम, पाटाक्षरें व नृत्याचे बोल यांनीं युक्त तो प्रबंध, ही प्रबंधाची व्याख्या ऐकू येते. तिला आधार नाही. सुमारे ४०-५० वर्षांपूर्वी ब्रह्म, सुशिक्षित, हिंदु गायक-वादकांच्या तोंडी प्रबंध शब्द होता. उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव आणि आभोग या चार ‘धातू’नीं व लयांशांनीं जें नियमित केलेलें गान तें प्रबंध (अथवा वस्तु अथवा रूपक). —संगीतरत्नाकरः, प्रबंधाध्यायः
- (६३) हा लयभाग रत्नाकरांत सविस्तृत आहे. पण त्याचीं जीं लिपिबद्ध उदाहरणें तेथें दिली आहेत तीं अति विसंगत वाटतात.
- (६४) सामान्यतः ‘भरत’कालाआधीं १०० वर्षें ते शार्ङ्गदेवकाल, एवढा हा कालखंड मानिला. ‘भरत’कालाबद्दल वाद आहे तो दृष्टिआड करून ‘भरत’काल उशीरांचाच घेतला, तसा उशीरां धरूनहि हा कालखंड मोठाच राहतो, हें दाखवावयाचें आहे.
- (६५) हल्यधुधापासून नारायणपंडितापर्यंत.
- (६६) विज्ञानांतील हें एक अतिमहत्त्वाचें सूत्र आहे व “क्वाण्टम् मेकेनिक्स्” इत्यादि शास्त्रें त्यामुळेच उगम पावलीं.

अनुबंध २

पाश्चिमात्यांची 'रिद्म्' कल्पना

लयशब्दाच्या व नानातालान्च्या चिकित्सेमध्ये वारंवार लिहिलेले होते की पाश्चिमात्यांची 'रिद्म्' हा आपला लय नव्हे वा तालहि नव्हे, या 'रिद्म्' वर आधारित असे विचारहि आपल्या संगीतांत आणले जात आहेत आणि परिणामी आपला मुळांतील स्पष्ट विचार अस्पष्ट केला जात आहे हेहि सांगितले. शिवाय ही 'रिद्म्' आपल्या अलीकडच्या संगीतांत, विशेषतः सिनेमा, नाटक आणि ग्रामोफोन् यांमधील संगीतांत आणली जात आहे, म्हणून ही 'रिद्म्' कल्पना काय आहे हे थोडक्यांत पण स्पष्ट सांगणे प्राप्त झाले आहे.

पाश्चिमात्य, म्हणजे युरोप, अमेरिका, दक्षिण आफ्रिका* आणि ऑस्ट्रेलिया यांत चालू असलेल्या संगीताची मूळ परिभाषा इटालियन् भाषेतील आहे, तरी कित्येक शब्दांचे नाना देशभाषांतील पर्याय त्या त्या देशांत वापरले जातात. या पुस्तकाच्या बहुसंख्य वाचकांचा प्रसंग जास्त करून इंग्रजीशीच असणार, म्हणून येथे बहुधा इंग्रजी पर्यायशब्दच वापरले आहेत.

ती संगीतपरंपरा मूलतः ग्रीक् संगीताचा वारसा^१ सांगते. प्राचीन ग्रीक् भाषेतील *रिद्मोस्* या शब्दाचा अर्थ प्रवाह असा आहे, आणि त्याचें *रिद्मोस्* हे रूप प्राचीन लाटिन् भाषेनें व तींतून उद्भवलेल्या इतर जुन्या 'प्राकृत' भाषांनी उचलले. या *रिद्मोस्-रिद्मोस्* वरूनच रिद्म् हा शब्द आला. आपल्या 'लय' शब्दाचा अर्थ प्रवाह असा नाही हे प्रथम लक्षांत घ्यावे व लक्षांत असू याचे.

क्रिस्तीशक सुमारे २०० पर्यंत ग्रीक् संगीताचा तालाधार छंदानुसारीच होता. रोमन् लोकांनी त्यांत विशेष भर टाकली नाही, फक्त कांहीं पितळेचीं सुषिर वाद्ये केलीं व युद्धास उपयोगी पडेल अथवा चैनवाजीस, एवढेंच संगीताचें महत्त्व मानलें. सुकवातीच्या अवस्थेंत चढता स्वरवर्ण (अॅक्यूट), उतरता स्वरवर्ण (ग्रेव्ह), आणि स्थिर किंवा आंदोलित स्वरवर्ण (सर्कम्फ्रेक्स्) अशा तीन वर्णगति दर्शविणाऱ्या खुणा होत्या, त्यांस 'नडमा' (अनेकवचन 'नडमे') म्हणत. हे आपल्या उदात्त-अनुदात्त-स्वरित या खुणांसारखेंच वाटतें. त्यांनुसार आरोही

* आसामच्या पूर्वेकडे आलास्कापर्यंतचे देश ते पौरस्त्य, अफगाणिस्तान व त्यापलीकडे ते पाश्चिमात्य किंवा पाश्चात्य. (आरब देशांची ती 'मध्यपूर्व' नव्हे आणि सिंगापूर हे 'दूरपूर्व' नव्हे; भारत मध्यस्थानी; पौरस्त्य नव्हे). अमेरिकाखंड परोक्ष किंवा प्रतिलोम दिशेला, परंतु जेथे युरोपीय भाषा व संस्कृति प्रधान ते पाश्चिमात्य, हा अतिदेशार्थ रुढ आहे.

वर्ण, अवरोही वर्ण, स्थायी वर्ण व संचारी वर्ण याप्रमाणे प्रघात होता. परंतु याचा उपयोग स्वराच्या नादाची उंची कमीजास्त करण्याकडे अधिक होई; कालभाग ठरे तो छंदाधारें, मुख्य छन्दघटक सहा: त्रोखेडस्, गुरुलघु; दाक्तायुल्लस्, प्लुतलघुगुरु; स्पॉण्डेयुस्; प्लुतल्लुत; इयाम्बुस्, लघुगुरु; अनापायेस्ट्, लघुगुरुप्लुत; आणि त्रित्राखायस्, ललुललुलुलु^३. म्हणजे हे आपल्या मात्रागणांसमान झालें, फरक एवढाच की हे तिस्रजातिगण आहेत. तिस्रजाति ही आदर्श (पर्फेक्ट) समजली जाई, चतस्रजाति ही अपूर्ण (इम्पर्फेक्ट) मानीत. या गणांनी नानाचरण-रचना (मेटर्) होई व त्यांवरून तऱ्हेतऱ्हेचीं सम - अर्धसम - विषम वृत्ते बनत.

संगीत हें कवितागायन व नाट्य यांच्या संदर्भातच असे असें सर्वजण सांगतात; परंतु प्रस्तुत लेखकाच्या तें पटत नाही. ग्रीस् हा देश जरी छोटा असला तरी त्यामध्ये नाना स्थानिक राज्ये होती, कांहीं प्रदेशांत दर्यावर्दीपणाच्या महत्त्व तर कांहीं तर धनगरांचा देश; स्वल्पाशी धनगर यांनी आपापली लोकगीतें गाइलीं असणारच.

तत व सुधिर हीं वाद्यें मुख्य. तालवाद्यें केवळ डफा - खंजिरीसारखीं, त्यांतून आपल्या प्राचीन मृदंग - पणव - आलिंग्य - ऊर्ध्वक - दर्दर या अवनद्ध वाद्यांप्रमाणें स्वरांगनिर्मिति अशक्य. म्हणून 'ताल' वर्णन हे आपाताद्वारेच आहे. स्वरांगवर्णन हें केवळ 'काल' (कालगति) या नांवानें झालेलें आहे !

असें समजत कीं तंतुवाद्यांत स्वरशुद्धता, स्पष्टतादत्त्व, आणि व्यक्तिनिरपेक्षता ही अधिक साध्य, तर सुधिरवाद्यांत व्यक्तिसापेक्ष अशा नाना रसभावांचा उत्कर्ष अधिक साध्य. अशा भेदांमुळे भिन्न वृत्तिरीतिप्रवृत्तींचे दोन वेगळे 'बाज' होते. [त्यांतूनच पुढें 'क्लासिकल्' व 'रोमॅण्टिक्' हे भेद आले]^४.

स्वरविचार अगदीं भारतीय पद्धतिशी जुळता आहे. मंत्रतारत्वाचा स्वरभाव, पड्डपंच-भाचा स्वरभाव आणि पड्डज - (कोमल)मध्यमाचा स्वरभाव हे निर्दोष मानले जात. पड्डज, (कोमल अथवा तीव्र) गंधार आणि पड्डज - (कोमल अथवा तीव्र) धैवत यांमधील स्वरभाव हे सदोष. पड्डजनिषाद व पड्डजऋषभ हे भाव तर विस्वरच, स्वरनादनिश्चिति अर्थात् तंतुवाद्यांवरून तिसथारा हें वाद्य प्रमुख, त्याचे अनेक प्रकार; त्यात सात तारांचें वाद्य महत्त्वाचें. आठवी तार स्वरनादनिश्चितिसाठी. आठ तारांचे दोन गट मानावयाचे, तो प्रत्येक गट म्हणजे टेट्राकोर्ड (चतुस्तवीसमुच्चय). एका टेट्राकोर्डचा सर्वोच्च स्वरनाद-चौथ्या तारेवरचा - हाच दुसऱ्या टेट्राकोर्डचा नीचतम नाद-पहिल्या तारेवरचा-केला कीं सातच तारा पुरतात, ती संयुक्त चतुष्टय-व्यवस्था. हे नाद वेगळे केले कीं ती विभक्त व्यवस्था. वर जे निर्दोष स्वरभाव उल्लेखिले त्यांच्या उपयोगानें दोन मुख्य व एक गौण अशीं निकटस्वरांतरें मिळत. पहिलें मुख्य तें पूर्णांतर (टोन्); जसें आपलें कोमल म ते प हें अंतर. दुसरें मुख्य तें अर्धांतर (हेमिटोन्), जसें आपलें (तोडी समकांतील) सा ते कोमल रे हें अंतर. गौण तेंहि अर्धांतरच; परंतु त्याचा हिशेब असा कीं, वर सांगितलेल्या पूर्णांतरांतून (वरचेंच) अर्धांतर निघून गेल्यास जें अर्धांतर उरतें तें. म्हणजे हें उरलेलें, 'छेदनानंतर राहिलेलें,' अर्धांतर आहे. त्याचें नांव आपोटोमी, आपोटोमी हें हेमिटोन्

पेशां किंचित् अधिक आहे, फरक सूक्ष्म (कैशिक, काकली) आहे; तो 'कोमा' यांवरून अनेक सतकें होत व तीं परस्परांपासून आपल्या मूर्च्छनापद्धतिने निर्माण केली जात."

हे 'स्वरशास्त्र' पायथागोरासूक्त आहे असा एक भ्रम आहे.^१ कृति व तिचे नियम पायथागोरासूच्या आधींचे म्हणजे स्वरशास्त्रहि आधींचे; पायथागोरासूने त्याचें एक अंकगणित दाखविलें एवढेंच. (त्या अंकगणितांत व्यवहार्यता किती कमी आहे, प्रायोगिक पडताळ्यांकडे किती दुर्लक्ष केलेलें आहे, हे 'स्वररागविचार' पुस्तकांत दाखवूं).

गायन हेंच मुख्य असे, वाद्यवादन गौण, परंतु समूहगान असे, त्यांत खोरास् ('कोरस्') हा प्रकार विशेष. पुरुषांच्या जोडीने स्त्रिया व मुलें गातात तेव्हां पुरुषांच्या पंचमांत अथवा मध्यमांत त्या इतरांची 'पट्टी' कां असते बरें ? असा प्रश्न आरिस्टॉटेलीसूने चर्चित्वा आहे, त्यावरून दिसतें कीं पॉलिफोनी किंवा हार्मनी ही ग्रीसमध्ये असावी-नसावी हे ठामपणें सांगतां येत नाहीं. खरें पाहतां एकूण पुरावेंच कमी आहेत व जे आहेत ते मुख्यतः आरिस्टोखेनॉस् या संगीतशास्त्रज्ञाच्या लिखाणांतच आहेत.

ग्रीकांच्या उत्तरकाळांत व रोमन् काळांत या संगीतामध्ये ईब्री संगीताचाहि परिणाम झाला असें म्हणतात, पण प्रस्तुत लेखकाला तेंहि पटत नाहीं. ईब्री व मिसरी संगीत हें ग्रीक् संगीता-इतकेंच, किंवा त्याहूनहि अधिक, प्राचीन; भारतीय संगीतहि त्याचप्रमाणें; आणि हे सर्व भूभाग एकमेकांशीं संपर्कसंबंध ठेवणारे, या सत्य गोष्टी दुर्लक्षितां येत नाहींत. परंतु हें अमुक देशांत प्रथम होतें व नंतर तें दुसरीकडे गेलें इत्यादि मते असिद्ध होत असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें आहे; पुरावा कांहींच नाहीं. एवढें खरें कीं नाट्यशास्त्रमूषधील वर्णन व चिकित्सा इतकी विविध, विपुल व सखोल आहे कीं इतरत्र तेवढें तसें कांहींच नाहीं, मूळ पट्टाहस्ती ती सर्वांशीं आजची नव्हे असें जरी मानलें तरी हे विधान खरें आहे.

क्रिस्तीशक २०० नंतर कांहीं कांहीं निश्चित लिखित असें पाश्चिमात्य संगीतांत आढळूं लागतें, त्याचें कारण म्हणजे क्रिस्तीधर्माचा यूरपमध्ये प्रसार. परंतु यूरपीय संगीत हें देवळांतच वाटलें असें मानलें जातें त्याला ब्येलायेफ् या संगीतज्ञ इतिहासकाराचा विरोध आहे आणि तो विरोध प्रस्तुत लेखकाला पटतो. प्रस्तुत लेखकानें सामसंगीत, यज्ञीय संगीत यांबद्दल असेंच म्हटलें आहे; मात्र ब्येलायेफ्चे आधार वेगळे आहेत, आणि त्याची विचारपद्धति वेगळी आहे.

होतें काय, कीं ज्याला लौकिक संगीत म्हणावें त्याबद्दल लेखी विचारचिकित्सा वगैरे फारशी उपलब्ध नसते; धार्मिक संगीत म्हणतात त्याबद्दल भाष्यें होतात कारण त्यामार्गे संघटना उभी असते. खरें पाहतां लौकिक-धार्मिक या मेदापेक्षां बिखुरलेलें-संघटित हेंच वर्गीकरण अधिक वाजवी आहे. परंतु लौकिक-धार्मिक हा भेद क्रिस्तीधर्मांत अधिक. प्रस्तुत लेखकाला वाटतें कीं आपल्याकडे तो भेद तिकडूनच आला असावा.^२

पाश्चिमात्य संगीताचा परिचय करून देणें अथवा त्याचा इतिहास सांगणें हा येथें उद्देश नाहीं. पाश्चिमात्य 'रिद्म्' कल्पना सांगावयाची आहे, ती आपल्या लय व तालकल्पनांहून किती वेगळी आहे हे दाखवून तिचा तुलनेनें सरळधोपटपणा उल्लेखावयाचा आहे. यासाठीं

जेवढी माहिती अवश्य तेवढीच येथें वाचकाची आहे. परंतु पाश्चिमात्य संगीतशास्त्री व चिकित्सक विद्वान् हे अडाणी नव्हेत, त्यांनीं हि रिद्मबद्दल त्यांच्या परंपरा-संस्कारांतून अधिक तर्क-विचार केलेला आहे आणि तो कित्येक वाचनीत आपल्या परंपरागत विचारापेक्षां विस्तृत आहे म्हणून आपण स्वीकारावा असाच आहे. तो विचारहि या अनुबंधांत उल्लेखिलाच पाहिजे, कारण प्रस्तुत लेखक संकुचित देशधर्मजातिभेद मानणारा नाही. हे आधुनिक विचार उल्लेखावयाचे तर पाश्चिमात्य संगीताची माहिती कांहीं अधिक दिलीच पाहिजे; कारण त्यावाचनीत आपणांकडे भयंकरच गैरसमजुती आहेत. ग्रीक परंपरा बहुतांशी आपल्याप्रमाणें, एवढें खरें; परंतु क्रिस्तीशक २००, ७००, ९००, १२०० अशा टप्प्यांनीं पाश्चिमात्य संगीत आपणांहून इतक्या वेगळ्या वळणांवर गेलें, त्याचे संस्कार इतके वेगळे असतात, परिभाषेच्या मागील कल्पना इतक्या भिन्न आहेत, कीं त्यांचा खुलासा केला पाहिजे.^८

वरील इषारेवजा स्पष्टीकरण पटावें म्हणून आपल्याकडे चांगले चांगले विद्वान् पाश्चिमात्य संगीताबद्दल जीं विधानें करतात त्यांपैकीं कांहींचा उल्लेख करावा हें उत्तम. उदाहरणार्थ :

“पाश्चिमात्य संगीत म्हणजे अनेक वाद्यांचा कोलहल, विवादी स्वरांचा गोंगाट.” पाश्चिमात्य स्वर हे वेसुरे आहेत.^{१०} पाश्चिमात्य संगीत हें फक्त खड्या स्वरनादांचें. पाश्चिमात्य स्वरसप्तक मूळचें तें आपलें बिलावलसप्तक^{११}. आपण सारंगमपधनि म्हणतो त्याचीच त्यांचीं नांवें CDEFGAB. आपला सा म्हणजे त्यांचा C. त्याची कंपद्रुति २४० हेर्त्स्.^{१२} आपलें संगीत मेलडीप्रधान, पाश्चिमात्य संगीत हार्मनीप्रधान.^{१३} आपला लय म्हणजेच त्यांचा रिद्म. पाश्चिमात्य संगीत रसहीन आहे, निदान त्यांची रसकल्पना ही अगदींच रांगडी आहे. आपलें संगीत आत्मप्रसादनासाठीं, त्यांचे केवळ ऐंद्रिय उत्तेजनासाठीं.” इत्यादि.

यांत कांहींच खरें नाही ! हीं सर्व विधानें खोडण्याला येथें अवकाश नाही. परंतु रिद्म-संबंधींचा त्यांचा विचार मांडावयाचा तर होमोफोनी, पॉलिफोनी, काउंटरपॉइंट, कॉर्ड, कॉर्ड प्रोग्रेसन्, मेलडिक् प्रोग्रेसन्, हार्मनी, टोनोंलिटी, सोनॉरिटी, फॉर्म, टेक्सचर इत्यादि कल्पना^{१४} नीट माहीत असल्याच पाहिजेत आणि त्यांसाठीं कांहीं प्रपंच आधीं उभारावयासच हवा. येथें शब्दाला शब्द तयार करून त्यावर आपल्या स्वतःच्याच कल्पनाविलासाचा ताबूत उभारून चालणार नाही ! !

जेव्हां एकच व्यक्ति गायन किंवा वादन करित असते, साथ नसतेच, तेव्हां ती मोनोफोनी. साथ असूनहि ती साधारणतः मुख्य व्यक्तिचेंच अनुकरण करित तिच्या संगतिनेच चाललेली असते, तेव्हां ती होमोफोनी. आपल्या आरत्या वागैरे जरी समूहगाने असली तरी ती मोनोफोनी—होमोफोनीच असते. आपले संगीतच मोनोफोनिक—होमोफोनिक आहे. द्वंद्वगीत इत्यादिकांमध्ये जरी गीतसंवाद असला तरी तो होमोफोनिकच असतो. साथ नसलेल्या कंठ-संगीताला ‘आ कापेला’ म्हणतात, परंतु हा शब्द कोणत्याहि कंठसंगीताला लागू आहे, केवळ मोनोफोनी-किंवा होमोफोनी-गायनाला नव्हे मोनोफोनी-होमोफोनी ही वादनांतहि असू शकते म्हणून केवळ मोनोफोनिक कंठगायनाला मोनोडी म्हणतात.

मेलडी म्हणजे स्वरक्रम; त्यांत नाना स्वरनाद एकापुढे एक येतात व त्यांची न्हस्वदीर्घत्वे नानाप्रकारांची असतात. अर्थात् मेलडी-विचार हा मोनोडी-मोनोफोनी यांतच अधिक स्पष्टपणे व तर्कशुद्ध होतो. तो आपल्याकडे भरपूरच आहे. पाश्चिमात्यांची मेलडी-परिभाषा मात्र आपल्या मानाने स्थूल आहे.

मेलडी ही भाषेतील वाक्याप्रमाणे असते. तिच्यांत न्हस्वदीर्घत्वे, स्वरांचा क्रम व त्यांतील उच्चनीचत्वे, जागजागचे कमीअधिक विराम, हे महत्त्वाचे असतात. अशा एकेका स्वरवाक्यांत जणू एकेक पूर्ण अशी 'कल्पना' (१ आयुडिया) व्यक्त होते. मेलडीला आवश्यक अशी धर्म-लक्षणं म्हणजे रिदम्, डायमेन्शन्, रजिस्टर्, डिरेक्शन्, व प्रोग्रेशन्. रिदम् आघाताने ठरते; केवळ तुटक आघातांनी केवळ रिदम् बनेल, परंतु केवळ मेलडी ही रिदमशिवाय असू शकत नाही; रिदम् ही मेलडीमध्ये अंगभूतच असते. मेलडीचे 'डायमेन्शन्' (विस्तार) हे दोन तऱ्हांनी व्यक्त होते: मेलडीची दीर्घता, व तिचा स्वरव्याप म्हणजे तिच्यांतील अत्युच्च व अतीनीच स्वरनादांमधील अंतर. ("सुंदरा मनामध्ये भरली...मोत्याचा भांग" याची दीर्घता खूप आहे, स्वरव्याप फारसा नाही. "हे कोण बोलले बोल" याची दीर्घता व स्वरव्याप दोन्ही लहान आहेत. "अनुतचि, गोपाला मृत्यु आला" याची दीर्घता कमी, व्याप मोठा.) रजिस्टर् ही कल्पना आपणांकडे नाही म्हटले तरी चालेल; रजिस्टर् म्हणजे एकूण मेलडीची मंद्रतारादि क्षेत्रस्थाने.^{१५} (एका मेलडीमध्येहि रजिस्टर् बदलू शकते. ॐ स्वस्ति ! साध्याचे मौल्य पारमेष्ठ्यं...इत्यादि 'देवे' म्हणतांना रजिस्टर् उंचउंच चढत जाते, 'जनगणमन'मध्ये 'जय हे' येथे रजिस्टर् एकदम वर जाते). मेलडीमधील 'डिरेक्शन्' ही तिचा एकूण परिणाम आरोही की अवरोही हे दाखविते. ("अनुसरतांना जडते नाते" हे एकूण आरोही, "जीवां जीव एककार्य" हे एकूण अवरोही; "दिल्ली कहानी रंग लायी है, अल्ला दुहाई है" हे एकत्र पहातां मिश्र, व 'जनगणमन' हे स्टेटिक म्हणजे स्थिर. परिणाम सारांशाने पहावयाचा). डिरेक्शन् मध्ये एक 'हाय पॉइंट' किंवा 'क्लायमॅक्स' आढळतो; तो 'उच्चबिंदु'^{१६} मेलडीच्या आदिमध्यअंत यांमध्ये कोठेहि असेल. मेलडीचे प्रोग्रेशन् हे तिची गति कशा स्वरांतरमानांनी जाते हे दाखवते. सारेगमपधनिसा व सागपधसाग यांत प्रोग्रेशनचा फरक आहे; पहिले तें ओळीचे, कंजंकट; दुसरे 'उड्या'चे, डिमूजंकट; -या सर्व गोष्टींचे मिश्रण होऊन मेलडी बनते.

कोणत्याही गेय-वाद्य रचनेत मेलडी असलीच पाहिजे; म्हणून ती जी 'चाल' तयार होते तिला ट्यून् किंवा एयर्हि म्हणतात. त्यांतील जी नाना स्वरवाक्ये तीं प्रत्येकी एकेक 'मेलडिक लाईन'. कधी मेलडिक लाईन ही अगदी छोटी असते, तुकड्यासारखी असते. ती 'मोतीफ'. एकादी मोतीफ जर वारंवार एकाद्या रचनेत पुन्हापुन्हा येत असेल तर ती जणू त्या रचनेला पुढे पुढे नेण्याचे काम करते, म्हणून ती 'लाइटमोतीफ' (Leitmotif, जर्मन् शब्द. Light-motive नव्हे). एकाद्या स्वरवाक्याने अमुक एक कल्पना, भावना स्पष्टप्रीति होते; असे स्वरवाक्य मुख्य धरून त्याभोवतीं जर एकूण रचना बांधलेली असेल तर त्या स्वरवाक्याला 'थीम' म्हणतात. (रचनेत एकाहून अधिकहि थीम्स असू शकतील).

रिद्मचा उल्लेख वर केलाच. रिद्म ही केवळ तुटक आघातांच्या मालिकेने सिद्ध होते, म्हणजे ती पूर्णतया स्वरांगबजित, अशी पाश्चिमात्यांची मूल व्याख्या आहे. हे लक्षांत घ्यावे. मेलडीमध्ये रिद्म हे अंग अपरिहार्य असतेच, परंतु मेलडीशिवायहि रिद्म अस्तित्वांत असू शकते हेहि खरे, हे वर लिहिले. तेव्हा स्पष्टच आहे की मेलडीच्या अंगलक्षणांपैकी प्रोग्रेसन् आणि दीर्घता (ही डिरेक्शन्ची एक दशा) ही दोनच लक्षणे रिद्मला असू शकतील—रिद्मचे आघात एकमेकांनंतर झपाट्याने होतील अथवा दुडके होतील; आणि 'अनुक' आघातमालिका ही न्हस्व किंवा दीर्घ असू शकेल. डायमेन्न्मधील '(स्वर) व्याप', रजिस्टर, व डिरेक्शन् ही लक्षणे रिद्मला नाहीत. रिद्मच्या आघातांचे एक एकजिनसी रूप वनू शकेल आणि त्या दृष्टिने पाहतां लाइन, मोतीफ, लाइटमोतीफ व थीम यांशी तुल्य असे कांहीं रिद्ममध्ये कधी सांपडू शकेल; परंतु त्याला ही नावे न देतां दुसरीं कांहीं नावीं लागतील.

जरा थोडा विचार केला की पटेल, की आपल्या संगीतांत वरीलपैकी बहुतेक भाग आहे व आपली परिभाषा, तिची सखोलता, ही फारफार श्रेष्ठ आहे. परंतु आणि मुख्य म्हणजे आपली व त्यांची वर्गीकरणपद्धति आणि विचारपद्धति यांच्यामध्येच मूलभूत असा महत्वाचा फरक आहे !^{१*} दुसरे असे कांहीं उथळ परिभाषेमुळे त्यांच्याकडे कल्पनासंदेह व भाकड कल्पनाविलास हे सहज निर्माण होऊ शकतात. आयुडिया, डिरेक्शन्, प्रोग्रेसन्, लाइन हे शब्द पहावे, आणखी एक महत्वाची गोष्ट लक्षांत घ्यावी.

लाइन, डिरेक्शन् इत्यादि परिभाषा निर्लेप वाटते खरी, परंतु जर कोणाला केवळ दृष्टि-गम्य अशा प्रकारे, कदाचित् स्थिरवस्तु याहि प्रकारे, संगीतावर भाष्य करावेसे वाटले तर त्या प्रवृत्तिला पोषक असे 'द्रव्य' या शब्दांत आहे. — याचा उहापोह पुढे करू.

क्रिस्ती शक २०० नंतर पाश्चिमात्य संगीतांत विशेष बदल झाले; त्यांपैकी कांहीं पुढीलप्रमाणे.^{१८}

परिभाषा ग्रीक् होती ती लाटिन् झाली (व पुढे ती रोमन् व नंतर इटालियन् भाषांत आली). स्वरांची नावे पालटलीं व हळूहळू डो, रे, मी, फा, सोल्, ला, टी, अशीं झालीं.* हे आपल्या विलावलसतकाच्या सारेगमपधनि प्रमाणे म्हणतां येईल. आपण जसे कोणत्याहि पट्टीवर 'सा' आधारे शकतो तसे या 'सोल्-फा' पद्धतिमध्ये कोणत्याहि पट्टीवर 'डो' मानतां येईल, या सतकाला (गामा+उद्=) गामुद् म्हणू लागले व नंतर हळूहळू संगीतांत येणाऱ्या सर्वच चढत्या चढत्या स्वरांनाहि. "देशीय संगीत" फिरस्त्या गायकांमुळे खूप पसरले. त्याचा आवाका एकेका सतकाचाच असे, परंतु आपल्या लावणी-पोवाड्यांप्रमाणे 'झील ओढणे' हा प्रकार त्यांत असे; बहुधा दोघे तिघे गायक एकत्र म्हणत. साथ डफ-खंजिरीसारख्या वाद्यांची असून रिद्म हा स्पष्ट जोरदार भासे. गीते निबद्ध छंदचरणांची, बहुधा तिखजाति (त्रोखेउस् इ.) गणांची. अनेक गायक एकसाथ गाणार, तेव्हा हळूहळू त्यांत पॉलिफोनी आली. पॉलिफोनीचीं वीजे क्रिस्ती

* एका लाटिन् प्रार्थनागीताच्या चरणांची ही अनुक्रमे आद्याक्षरे आहेत. सातवे 'सी' आहे परंतु उच्चारसुकरतेसाठी पुढे सी ऐवजी टी म्हणू लागले.

सामुदायिक प्रार्थनांत प्रथम आढळतात; धर्मसंघटना म्हणजे 'चर्च'च्या^{१०} पाठवळामुळे ती शिस्तबद्ध झाली. सर्वजण हळूहळू क्रिस्तीच होत गेलेले-देवळांत जाणारे, म्हणून देशीय गीतांत पॉलिफोनीहि व्यवस्थितपणेच आली. आपल्या विषयाच्या दृष्टिने पॉलिफोनीला महत्त्व आहे म्हणून क्रिस्ती देवळांतील गायन कसे असे ते पाहिले पाहिजे.

हे गायन सुरुवातीला ईब्री संगीतांतूनच घेतले होते. पुढे त्यांत सीरिया, आर्मेनिया, ग्रीस येथील पद्धतीहि अंतर्भूत झाल्या, नंतर गोल प्रदेशांतील (म्हणजे साधारपणे त्वार आणि न्हाइन या नद्यांमधल्या पश्चिम यूरप्मधील) प्रकार आले. इतकेंच नव्हे तर मूर आरबांच्या स्पेनवरील आक्रमणांतून ज्या काही गीतरीतीहि आल्या त्याहि दाखल झाल्या. चौथ्या क्रिस्ती शतकांतील विशापू आंब्रोजू^{११} याने हिम्नोडी व अँटिफोनी हे प्रकार वाढवले, आणि सहाव्या शतकांतील पोप ग्रेगरी याने एकुण मंदिरगीतपद्धति सुव्यवस्थित केली. अँटिफोनी ही सीरियामधून आली; अँटिफोनीमध्ये दोन (अथवा अधिक) गायकवृंदांचा गीतसंवाद असतो. एक गायक व त्याच्या कडव्यानेतर 'प्रत्युत्तर करणारा' एक गायकसमूह अशा अँटिफोनीला रेस्पॉन्स म्हणतात. आर्मेनियामधून गीतलेखन आले, स्वरलिपिची सुरुवात झाली.

मूळचे मंदिरसंगीत हे केवळ मेलडीचे आहे. म्हणजे त्यांत रिदमचे अर्थात तुटक आघातांचे प्राबल्य नाही. या मेलडीप्रकाराला काण्डस् प्लानुस् (प्लेन् चांड, प्लेन् सॉंग) म्हणतात. त्यांत आपल्या भातसंबंधे पद्धतिप्रमाणे सप्तकांचे 'थाट' नाहीत, तर मूर्च्छना (मोड्स) आहेत. ते मोनोफोनिक आहे. त्याच्या उच्चनीच स्वरमर्यादा फार मोठ्या नाहीत, एकेका संदर्भात सुमारे दीड सप्तकाहून अधिक नव्हेत. त्यांतील छंदचरण अनिबद्ध आहेत. त्यांत शब्दांना महत्त्व आहे व भाषा लाटिन् आहे. म्हणण्याच्या मुख्य पद्धती चार : एकांमध्ये एका वर्णपदाला एक स्वरनाद, दुसरीमध्ये एका वर्णपदाला अनेक स्वरनाद, तिसरीमध्ये एका स्वरनादामध्ये अनेक वर्णपदांचा उच्चार (ही 'सामोडी'); आणि चवथ्या पद्धतिमध्ये एका वर्णपदाला अनेक स्वरांचा अलंकार (मेलिज्मा). मेलिज्मा दीर्घ झाला तर तो जूबिलुस, आपल्या तानेसारखा प्रकार. हा बहुधा गीताच्या अखेरीलाच फक्त येतो.

पुढे अशा गीतामध्ये मध्येमध्ये गद्यभाग घालण्याचीहि तऱ्हा आली. या भागांना त्रोपे म्हणतात. मुळांत त्रोपे म्हणजे कडवे. यांतील रेस्पॉन्स व अँटिफोनी यांचा उल्लेख वर आलाच.

हे 'लिटर्जी' संगीत आहे. लिटर्जी म्हणजे सामुदायिक ईश्वरार्थना. परंतु लिटर्जी नव्हे असे तथापि धार्मिक असे संगीतहि होते. पुढेपुढे त्या इतराचा परिणाम लिटर्जीमध्येहि आला, पण तो प्रॉटेस्टंट देवळांत, क्याथलिक लिटर्जी अबाधितच राहिली. या फेरफाराचा उगम नवव्या क्रिस्तीशतकांत आढळतो, परंतु त्याची बीजे खूप आधीची हे वर 'देशीय' गीतांच्या संदर्भात सांगितलेच. त्या फरकांत प्रमुख म्हणजे आधी डियाफोनी व नंतर पॉलिफोनी. डियाफोनी, डिस्कांट व ऑर्गानुम् हे शब्द बहुतांशी समानार्थकच आहेत. ऑर्गानुम् म्हणजे पद्धतिशीर रीतिव्यवस्था^{१२}. अनेकजण एकसाथ गाणार, सर्वांची पट्टी एक असणे अशक्य; तरीहि एकुण ध्वनि मुखर व्हावा यासाठी एकाचा स्वरनाद दुसऱ्याच्या कोमल मध्यमांत (अथवा पंचमांत)

असणें युक्त हा अनुभव ऑर्गानुममध्ये आहे. हे दोघे एकेकटे असतील, अथवा एक गायक व दुसरा गायकवृंद असेल, किंवा दोघेहि गायकवृंद असतील. दुसऱ्याची पट्टी पहिल्याच्या कोमल मध्यमांत (अथवा पंचमांत) एवढेंच फक्त; परंतु प्रत्येकानें आपापल्या पट्टीमध्ये जी सुरावट, जी 'चाल,' गावयाची ती मुळांत एकच; म्हणून एकाच्या प्रत्येक स्वरनादाला दुसऱ्याचा मध्यम (किंवा पंचम) हा जोड देतो. म्हणजे दोन्ही मेलडीज् 'समांतर'च जातात. याला पॅरलल् ऑर्गानुम् म्हणतात. त्यांतील जे दोन घटक ते एकेक पार्ट. म्हणजे हें 'टू पार्ट' सिंगिंग आहे. (टू पार्ट म्हणजे अस्ताई-अंतऱ्यासारखे एकाच गीताचे दोन भाग नव्हेत!) दोन घटक म्हणून डियाफोनी; अधिक घटक ती पॉलिफोनी. पॉलिफोनीचा उद्भव डियाफोनीतून होणें क्रमानें आलेंच.

वर सांगितलेल्या डियाफोनीचें संपूर्ण नांव स्ट्रिक्ट् सिप्ल् ऑर्गानुम्. त्यांत जो प्रमुख मेलडी-कागांचा समूह त्याचें गीत तें व्हॉक्स् प्रिन्सिपालिस्, मुख्य आवाज. दुसरा तो व्हॉक्स् ऑर्गानालिस्. याचा पुढचा प्रकार असा कीं या दोन आवाजांपैकीं एकाचें अथवा दोघांचेहि तारत्व (टीपेची पट्टी) किंवा मंदत्व (खर्जपट्टी) करून किंवा तारत्व व मंदत्व दोन्हीहि करून, अधिक आवाज घटक म्हणून व्यावयाचे. हें कॉपोझिट् ऑर्गानुम्. तेंहि 'पॅरलल्,' समांतरच जाणार. पुढें असा प्रकार आला कीं प्रथम दोन्ही (अथवा ते अनेक) घटक एकाच पट्टीत सुरू होत, मग व्हॉक्स् प्रिन्सिपालिस्ची पट्टी वरवर चढे आणि कोमल मध्यमापर्यंत जाई, पुढें पॅरलल् ऑर्गानुम् होई आणि अखेरीला व्हॉक्स् प्रिन्सिपालिस्ची पट्टी उतरत शेवटीं दोन्ही आवाज एका पट्टीवर येत. यामध्यें सुरुवातीला व अखेरीला पॅरलॅलिटी-समांतरपणा-नसे म्हणून येथें 'फ्री' ऑर्गानुम्ची सुरुवात झाली. पुढें फ्री ऑर्गानुम् वाढला. त्यामध्ये जे वेगवेगळे घटक त्यांची 'चाल' वेगवेगळी असे: जणू ते वेगवेगळीं गीतें गात आहेत! तरीहि त्या नाना घटकांत रिद्म् एकच ठेवली जाई. त्यानंतरचा प्रगतिचा टप्पा म्हणजे रिद्म्मध्येहि फरक करण्यांत आला! याचा सोपा प्रकार म्हणजे ऑर्गानुम् पूरुम्. त्यांत एक घटक एकेक स्वरनाद दीर्घ असा (टेनॉर्) घेई आणि त्यावेळीं दुसरा घटक आपल्या पट्टीत, आपल्या 'चालीत,' द्रुत स्वरांलंकार (मेलिज्मा) घेई.

धार्मिक नव्हे अशा संगीतांत काण्डुस् गेमेल्स हाहि प्रकार आला. तो वरीलप्रमाणेंच, परंतु त्यांतील घटक मू-सा-मू-सा-म-सा'-म' वगैरे प्रकारच्या पट्ट्यांत नसून, सा, कोमल अथवा तीव्र ग, आणि त्यांचे खर्जतार प्रकार, या पट्ट्यांत असत. ग हा तिसऱ्या क्रमांकाचा स्वर म्हणून याला सिंगिंग् इन् थर्ड्स् असेहि ओळखतात.

अशी पॉलिफोनी सुरू झाली. ती समजणें महत्त्वाचें आहे. म्हणून विस्तार केला. कारण पॉलिफोनी ही आपल्या अंगवळणीं पडणें फार कठिण जातें असा प्रत्यक्ष अनुभव आहे. याचें एक कारण कीं, आपल्या मोनोडी-मोनोफोनीचे संस्कार असे कीं आपण 'चाल शोधूं' पहातो आणि पॉलिफोनीमध्ये चाल शोधूं गेलें कीं संपलेंच: एकेक चाल मिळेल पण मग पॉलिफोनीचा अनुभव नष्ट होईल. एकाच वेळीं अनेक वेगवेगळे नाद कानांनीं ऐकणें व त्यांच्या मिश्रध्वनिचाच फक्त अनुभव घेणें, त्यांतच रंजकता कशी तें पहाणें, हा संस्कार आपणाला अगदींच भिन्नधर्मीय आहे. ३

म्हणून हा मुद्दा सर्वाधिक महत्वाचा आहे. तो एकदा पटला तरच पुढील मजकूर समजेल. वर लिहिलेच आहे की पाश्चिमात्य संगीताचा परिचय हा येथे विषय नाही; अथवा त्या संगीताच्या इतिहासाचीहि रूपरेषा सांगायची नाही. विषय रिदम बदल आहे. पाश्चिमात्य रिदमकल्पना आपल्या लयतालकल्पनेहून अगदी बालबोध आहे. आणि हल्ली त्यांचे जे लोक नीट विचार करीत आहेत त्यांच्यावर त्यांचे संस्कार, त्यांची परिभाषा, त्यांचे प्रत्यक्ष श्रवण, यांचा परिणाम एवढा आहे की एका बाजूने रिदमकल्पना गचाळ आहे हे तर म्हणवत नाही, आणि दुसऱ्या बाजूने संगीताचा गतिविचार तर वेगळेच कांहीं (व तेहि नानाविध) सांगतो अशा कात्रीत ते सांपडले आहेत, चांचपडत आहेत; हे प्रस्तुत लेखकाचे निःसंदिग्ध मत या अनुबंधांत स्पष्ट करावयाचे आहे. ते स्पष्ट व्हावयाचे तर आपल्याकडे पाश्चिमात्य संगीताबद्दलच्या माहितीचा केवळ अभाव नव्हे, तर चुकीच्या व अपुऱ्या तथ्याकथित माहितीची रेलचेल जी आहे तिचा निरास करणे अवश्य आहे. त्यासाठी पॉलिफोनीची कांहीं कल्पना प्रथम हवी, म्हणून येथपर्यंत आपण वळणां-वळणांनी व दीर्घपणे आलों. इतिहासाला थोडका स्पर्श केला तो 'परिचिताकडून अपरिचिताकडे जाणे बरे' या धोरणाने.

पॉलिफोनीचे कांहीं प्राथमिक व अगदी सोपे प्रकार पुढे टीकाटिप्पणीमध्ये आपल्या 'सारेगम' पद्धतिने दिले आहेत त्यांवरून वरील विधाने व दृष्टि यांची भूमिका स्पष्ट होईल.^{२३}

अशी ही पॉलिफोनी लोकप्रिय झाली, वाढली, तिच्यांत नाना तऱ्हा आल्या, तिच्याच जोडीला हार्मनीहि आली; हार्मनी व पॉलिफोनी मिळून नाना प्रकार आले. मध्यमध्वे असा काळ आला की पॉलीफोनी मार्गे पडली म्हणतात. पण ती मार्गे पडली नसून, रचनाकारांनी हार्मनी वगैरेवर अधिक भर दिला. आणि पुन्हा जेव्हा पॉलिफोनी प्रतिष्ठित झाली तेव्हा ती हार्मनीच्या खांद्यावर बसून नवेंच रूप घेऊन आली, पण तो विस्तार येथे नको.

आतां हार्मनीकडे पाहू. हार्मनीची मूलभूत कल्पना आपणांस कळणे सोपे आहे. हार्मनीचे सारांशरूपाने स्थूलस्वरूप एवढेच की एकेका स्वरनादाच्या जोडीलाच इतर स्वरनाद ठेवावयाचे आणि एक संकीर्ण नादपरिणाम साधावयाचा. परंतु ही पॉलिफोनी नव्हे, कारण ते जे जोडीजोडीचे इतर नाद त्यांनी त्यांची प्रत्येकी एकेक वेगवेगळी मेलडी झालीच पाहिजे असे नव्हे. पॉलिफोनीमध्ये जसे 'पार्ट' तसे हार्मनीमध्येहि 'पार्ट' असतील. परंतु पॉलिफोनीचा एकेक पार्ट म्हणजे एकेक स्वतंत्र मेलडी, तर हार्मनीच्या एकेका पार्टमध्ये प्रत्येक नाद हाच मिश्र-नाद आणि सारे पार्ट मिळून एक संमिश्र नादक्रम. या संमिश्र नादक्रमांत मेलडी असते; एकेका पार्टमध्येहि मेलडी असेल-नसेल; परंतु त्या एकेका पार्टचे वैशिष्ट्य हे की तो मोनोफोनिक्-होमोफोनिक् नसून मिश्रनादक्रमच आहे-मग तो क्रम तुटकडि असेल. जसे पियानोवर एक पार्ट-त्यांत सुटे एकरी स्वर नसून एकेक स्वर हाच अनेक स्वरांचा मिश्रनाद; त्याच्याच संगतिने वाजणारा वायोलिन्-वियोल्-चेलो या त्रिकूटाचा मिळून संमिश्रनाद, असे चार पार्ट मिळून हार्मनी, व प्रत्येक तंतुवाद्यांतहि कदाचित् हार्मनी. (उदाहरणार्थ वायोलिन्वर डबल् स्टॉपिंग नामक प्रचार आहे त्यांत एकदम दोन तारांवरचे दोन स्वर व्हावयाचे).

हार्मनी चालू असतां मध्ये एकादा एकेरी (मोनो) स्वर येईल, नाही असे नाही; परंतु तो अपवाद; जसा मेलडीमधील एकादा 'विराम'. हार्मनीत नियम हा कीं एकेरी स्वरनादाएवजीं मिश्रनादच व्हावयाचा. हा एकेक मिश्रनाद जो होतो तो 'कॉर्ड' नामक स्वरसमुच्चयांमुळे होतो. त्यांत दोनच घटक स्वर असले तर ते डायाड्, तीन असल्यास ट्रायाड् (ट्रियाड्). ट्रायाड्ने कॉर्ड बनते, परंतु कॉर्ड ही अधिक व्यापक घटना आहे.

ट्रायाड्मध्ये जे तीन स्वरघटक व्यावयाचे ते एकमेकांशीं कांहीं सुसंबंधित प्रमाणाचे असावे असा पूर्वी दंडक असे व अजूनहि बहुधा मानला जातो. आपल्या सारेगमच्या भाषेत म्हणतां येईल कीं सा-तीव्र ग-प अथवा सा-कोमल ग-प हे तीन स्वर, एका वेळीं उमटले तरी, एकमेकांशीं सुसंबद्ध असतात. (खरें पहातां हें आधारपट्टीपासून तिसरी पट्टी व पांचवी, आणि आधारपट्टीवरून अडीच पट्टी व पांचवी, असें म्हणावयास हवें. आधारपट्टी पहिली मानावयाची.) सा-तीव्र ग, म्हणजे तीन पट्ट्या अंतराचे दोन नाद, याला मेजर थर्ड म्हणतात आणि सा-कोमल ग, म्हणजे अडीच पट्ट्या अंतराचे दोन नाद, याला मायनर् थर्ड म्हणतात; सा-प, म्हणजे पांच पट्ट्या अंतराचे दोन नाद, याला फिफ्थ म्हणतात. हीं तीन नांवां आपण M_3 , m_3 , व V अशीं लिहूं. स्पष्टच आहे कीं कोमल ग-प हें अंतर M_3 आहे आणि तीव्र ग-प हें अंतर m_3 आहे. म्हणजे V हें अंतर $M_3 + m_3$ आणि $m_3 + M_3$ अशा दोन तऱ्हांनीं सिद्ध होतें. आतां आपल्या सारेगमच्या भाषेत, रागाधाना हें तीव्र व रागधन हें कोमल असें लिहिल्यास, पुढील आराखडा तयार होतो:-

मेजर ट्रायाड्	सा M_3 गा m_3 प	'गा'वरून पुढें जातां—
मायनर् ट्रायाड्	गा m_3 प M_3 ना.	'प'वरून पुढें जातां—
मेजर ट्रायाड्	प M_3 ना m_3 रा'	(वरच्या सप्तकांत), त्यापुढें—
मायनर् ट्रायाड्	ना m_3 रा ' M_3 मा'.	
मेजर ट्रायाड्	रा' M_3 मा' m_3 धा'.	इत्यादि.
मायनर् ट्रायाड्पासून सुरू करून		
सा m_3 ग M_3 प,		मायनर्,
ग M_3 प m_3 न,		मेजर,
प m_3 न M_3 रा'		मायनर (वरच्या सप्तकांत रा.)
न M_3 रा' m_3 म'		इत्यादि.

अशा प्रकारें मेजर-मायनर्ची अदलाबदल करता येते. हीं ट्रायाड्स् कोणत्याहि पट्टीपासून सुरू करतां येतील. उदाहरणार्थ कोमल रे(र) वरून,

मेजर	र M_3 म m_3 ध,	मायनर्	र m_3 गा M_3 ध,
मायनर्,	म m_3 ध M_3 सा'	मेजर	गा M_3 ध m_3 ना.

इत्यादि. कोणतीहि पट्टी आधार म्हणून घेतां येते हें अत्यंत महत्वाचें आहे व त्याचीच कल्पना आपणांला ग्रहण होणें कठिण पडतें.

या झाल्या मेजर-मायनर कॉर्ड्स, त्या प्रत्येकीं तीन स्वरांच्या म्हणून त्या ट्रायाड्स एवढेच. आतां चार स्वरांची कॉर्ड पहा :

सा M_3 गा m_3 प M_3 ना.

याला सेव्हन्थ कॉर्ड म्हणतात कारण ना हे सा पासून सातवें स्वरस्थान आहे.

अथवा हेच मायनर करून :

सा m_3 ग M_3 प m_3 न. (मायनर) सेव्हन्थ कॉर्ड.

पांच स्वरांची कॉर्ड :

मेजर. सा M_3 गा m_3 प M_3 ना m_3 रा.

मायनर. सा m_3 ग M_3 प m_3 न M_3 रा.

याला नाइन्थ कॉर्ड म्हणतात, कारण रा' हा सा पासून नववा स्वर आहे.

सहा स्वरांची कॉर्ड :

मेजर. सा M_3 गा m_3 प M_3 ना m_3 रा' M_3 मा'

मायनर. सा m_3 ग M_3 प m_3 न M_3 रा' m_3 म'

ही एलेव्हन्थ कॉर्ड, कारण वरच्या सप्तकांतील मध्यम (कोमल अथवा तीव्र) हा सा पासून अकरावा आहे.

यांत 'सा' म्हणजे कोणतीहि पट्टी.

इत्यादि.

केवळ एकेक ट्रायाड एकामागून एक स्वर असें क्रमयुक्त वाजवीत गेलें तर भारतीयांना तें आकळेल व रंजकहि वाटेल. परंतु वाद्ये अनेक एकसाथच, प्रत्येक वाद्याचा स्वरनाद इतरांशीं 'कॉर्ड' नें संबंधित म्हणून एका वेळीं अनेक वाद्यांवर मिळून एक कॉर्ड, इतकेंच नव्हे तर त्या प्रत्येक वाद्यांतहि त्याचा स्वतःचा असा एकच नाद नसून 'कॉर्ड' नांवाचा मिश्रनादच बहुधा वाजावयाचा, असा प्रकार असतो; त्यामुळे हा सर्व ध्वनिकळोळ आहे असें वाटतें व तें खरेंच आहे. पाश्चिमात्य लोक तो कळोळरूपानेंच ऐकतात व त्यांना तो रंजक वाटतो कारण ते 'केवळ' श्रवण करतात. आपण त्यांतील एकेक सुटा स्वर ऐकूं पहातां म्हणजे मेंदूनें ऐकण्याचा प्रयत्न करतो. ती संवय सुटल्याविना पाश्चिमात्य हार्मनी रचणें कठिण !

कॉर्डच्या रचनेंत आणखी एक मुद्दा आहे. वर सा-गा-प हें एक मेजर ट्रायाड दाखविलें. (M_3, m_3) हे तीन परस्परसंबद्ध नाद एकाच वेळीं आहेत म्हणून ते गापसा, पसागा, सागाप गासाप, सापगा असे काहींहि म्हणतां येतील, कारण त्यांत 'क्रम' नाहींच. 'सापगा' हें रूप 'क्रमानें' घेतलें तर हें ($V-M_3$) असें होतें कारण 'साप' हें स्वरांतर 'फिफ्थ' (V) आहे व पगा यांत क्रम उलटा झाला आहे. त्याचप्रमाणें पसागा हें रूप क्रमवारीनें ($-IV+M_3$) आहे कारण पसा हा क्रम उलट आहे व अंतर 'फोर्थ' आहे. त्याच धोरणानें विचार केल्यास दिसतें कीं जे मेजर तेंच मायनरहि समजतां येईल. अर्थात् (उदाहरणार्थ) सागाप यांत सा, प, गा हे नाद प्रत्येकीं कोणत्याहि सप्तकांतील असूं शकतील, जो नाद सर्वांत नीच त्याच्या अनुसारें मोजमाप होतें.

जसे सागाप हे 'पहिल्या' क्रमांकाच्या पट्टीवर आधारित, मसाधा हे चौथ्या पट्टीवर आधारित, पुराना हे पांचव्या, इत्यादि. (म सा धा = म धा + धासा = M_3m_3 , पुराना = पना + राना = M_3m_3 अशी ही ट्रायाड्स आहेत ! कारण यांत क्रम नाहीच, आपल्या पद्धतिप्रमाणे ओळीने म सा धा असे म्हणावयाचे नाही ! एकदमच तीन नाद आहेत, तेव्हा त्यांत 'आर्थाचा' असा कोणीच नाही.)*

M_3, m_3, IV, V , हीं स्वरांतरे सुसंबद्ध मानतात. साध, साधा हेच उलट क्रमाने धसा, धासा, म्हणजे त्यांतील स्वरांतरे M_3, m_3 आहेत म्हणून साधा (माय्नर् सिक्स्थ), साध (मेजर सिक्स्थ) हींही सुसंबद्ध अंतरेच. परंतु सार (मेजर सेकण्ड), सारा (माय्नर् सेकण्ड), सान (म्हणजेच नसा, माय्नर् सेव्हन्थ), साना (= नासा, मेजर सेव्हन्थ) हीं मात्र सुसंबद्ध नव्हेत असे म्हणतात. येथे सामान्यतः खालील परिभाषा वापरली जाते. पहिली (आधार)पट्टी = टोनिक्, आठवा स्वर ऑक्टेव्ह, पांचवा स्वर=डॉमिनंट, चौथा स्वर=सब्डॉमिनंट, तिसरा स्वर=मीडियंट, सहावा स्वर=सबमीडियंट, दुसरा स्वर=सुपरटोनिक्, सातवा=लीडिंग टोन्. X

म्हणजे कोणत्याही आधारपट्टीच्या मागलेपुढले, लीडिंग टोन् व सुपरटोनिक् हे, नाद तिच्याशी सुसंबद्ध नसतात, म्हणजे 'डिस्सोनंट' असतात. इतर ते कमीअधिक मानाने 'कॉन्सोनंट' म्हणजे आधारपट्टीशी सुसंबद्ध. अर्थात् ज्या कॉर्डमध्ये कोठेही एका पट्टीच्या फरकाचे दोन किंवा अधिक नाद येतील ती कॉर्ड डिस्सोनंट.

सागाप हे ट्रायाड कॉन्सोनंट, गपना हेहि कॉन्सोनंट, पण त्यांच्यामुळे बनलेली सागापना ही सेव्हन्थ कॉर्ड डिस्सोनंट. साप हे ट्रायाड कॉन्सोनंट, सागा हे कॉन्सोनंट, साम हे फार कॉन्सोनंट, राम हे कॉन्सोनंट, पण म्हणून सारागाम हेहि कॉन्सोनंट नव्हे ! ते फारच डिस्सोनंट आहे. (सारागाम अशी कॉर्ड घेत नाहीत, पण रागासा'म' = सा' गा, राम' ही कॉर्ड आढळते.)

हे फार लक्षांत घेण्यासारखे आहे. कॉन्सोनंट व डिस्सोनंट यांचीं भाषांतरे आपणाकडे संवादी व विवादी अशीं केली जातात; आपले अनुवादी हे "कमी कॉन्सोनंट पण डिस्सोनंट नव्हे" असे मानतात. परंतु हार्मनीला असे भाषान्तर परवडणार नाही ! 'सारागमप' हा सावकाश मीडियुक्त आलाप आपल्या दुर्गारागाचा प्राणच आहे व तो मधुर आहे, पण हेच नाद एकत्र वाजल्यास ते फार डिस्सोनंट होतात, कारण सारा हे अंतर व मप हे अंतर, दोन्ही 'सा' व 'म' च्या सापेक्ष अशीं सुपरटोनिक् आहेत. तात्पर्य, आपली संवादी-विवादीची कल्पनाच हार्मनीच्या बाबतीत दूर ठेवली पाहिजे !! ²⁴

* ट्रायाडचे तीन स्वरनाद एकत्र न घेतां एकामागून एक घेतले तर ते 'ब्रोक्न् ट्रायाड'. तद्वत्च 'ब्रोक्न् कॉर्ड'. आपणांला या ब्रोक्न्-प्रकाराचीच संवय असते. ती सोडल्याशिवाय पाश्चिमात्य संगीताचे आकलन होणार नाही.

× $IV+V=VIII$, ऑक्टेव्ह. ऑक्टेव्हवर मूळच्याच क्रमांकाची पट्टी येते, म्हणून $IV+V=$ शून्य म्हटले तर $IV=-V$, $V=-IV$. त्याचप्रमाणे $M_3+m_3+IV=M_3+m_3-V$; $M_3=-(VIII-m_3)$, $m_3=-(VIII-M_3)$. हार्मनीत +, - ला अर्थ उरत नाही.

सुमारें बाराव्या क्रिस्तीशतकाआधीं डिस्सोनंट कॉर्ड ही वर्ज्य असे. हळूहळू तिचा प्रवेश होऊन उपयोग वाढला, आणि एकोणिसाव्या शतकापासून डिस्सोनंट कॉर्डकडे फारच लक्ष पुरवले गेले. सेव्हन्थ् कॉर्ड, नाइन्थ् कॉर्ड, एलेव्हन्थ् कॉर्ड वगैरे गेल्या दोन शतकांत अतिशय वापरांत आले आहेत.

डिस्सोनंट कॉर्ड रंजक कां होऊं लागली याच्या उत्तरासाठीं हे लक्षांत घेतलें पाहिजे कीं एकट्या एका कॉर्डला संगीत म्हणत नाहींत; कॉर्ड मागून कॉर्ड असा क्रम असतो, म्हणजे कॉर्डला जशी रचना (कन्स्ट्रक्शन) असते तसा घटकक्रम हाहि एक धर्म असतो. कॉर्ड-क्रम म्हणजे कॉर्ड-प्रोग्रेशन.

कॉर्ड प्रोग्रेशन मध्यें हे व्यक्त होतें कीं एकेक कॉर्ड कोणत्या प्रकारची म्हणजे कोणकोणत्या नीचतम पट्टीवर आधारित आहे आणि असा हा कॉर्डचा क्रम एकूण कसा 'चालला' आहे. उदाहरणार्थ सागाप, गापाना, पानारा' अशीं ट्रायाड्स् जर एकापुढें एक येणार असतील तर "समान घटनेचीं ट्रायाड्स् ओळीनें १,२,५ अशा पट्ट्यांवर आहेत" हें प्रोग्रेशन; मुसाप सागापना, धासागा...या कॉर्ड्स्चें प्रोग्रेशन ४,१,६...असें असून शिवाय त्या कॉर्ड्स् वेगवेगळ्या रचनांच्या आहेत हें विशेष होय. अर्थात् कॉर्ड-रचना आणि कॉर्ड प्रोग्रेशन हा स्वतःच एक मोठा अफाट अभ्यासविषय होतो. पण हें लक्षांत येईलच कीं प्रोग्रेशनमध्ये रचना (कन्स्ट्रक्शन) आणि स्वरांची न्हस्वदीर्घता, त्याचप्रमाणें विस्तार, रजिस्टर, डिरेक्शन् यांचाहि विचार करावा लागतो. मेलडीला जीं लक्षणे तीं कॉर्डक्रमांलाहि वेगळ्या अर्थानें कां होईना पण लागू करतां येतात.

पण यांत रिद्म् झाली असें नाहीं. रिद्म् ही केवळ आघातांवरूनच ठरवली जाते हें पुन्हां लिहिलें पाहिजे. यामध्यें एक विचारविसंगति उत्पन्न होते ती पुढें सांगावयाची आहे, आणि म्हणूनच तर हा विस्तार मांडला आहे.

हार्मनी ही साधी (सिप्ल) किंवा गुंतागुंतीची (कॉम्प्लेक्स) असू शकते. कमी स्वरांच्या कॉर्ड्स् साध्या सोप्या क्रमानें होत गेल्या कीं हार्मनी साधी, त्याउलट ती गुंतागुंतीची. पुन्हां कॉर्ड्स् मुख्यत्वे कॉन्सोनंट कीं डिस्सोनंट यावरूनहि हार्मनीचे दोन अधिक भेद होतात. शिवाय एकाद्या संपूर्ण रचनेंत साधी हार्मनी, नंतर गुंतागुंतीची, इत्यादि क्रमवैविध्य असू शकतें.^{२५}

आतां एक नवा मुद्दा सांगावयाचा तो असा, वर स्पष्टच झालें कीं जर पॉलिफोनी हार्मनी इत्यादिकांत हरघडी पट्टी वेगवेगळी असते, तर आपली "अमुक एक स्वरनाद म्हणजे सा" ही भाषाच पाश्चिमात्य संगीतांत गैरलागू ठरते, इतकेंच नव्हे तर सोलू-फाचीहि परिभाषा फारशी कामीं येत नाहीं. खालपासून वरपर्यंत ओळीनें चढत्याचढत्या, निश्चित ठरवलेल्या, कंपटुतिच्या 'पट्ट्या' नेमलेल्या आहेत, त्या पट्ट्यांनां ABCD इत्यादि नांवें आहेत, आणि त्या नांवांनींच व्यवहार होतो. BC व EF हीं अर्धान्तरें, इतर तीं पूर्णान्तरें, या ठरलेल्या 'जागा' अर्धांतरांनीं वर किंवा खालीं चढूं उतरूं शकतात म्हणजे शार्प् वा फ्लॅट् होऊं शकतात. काळी एक पट्टी=सी शार्प् किंवा डी फ्लॅट् इत्यादि, अर्थात् बी शार्प्=सी, सी फ्लॅट्=बी; ई शार्प्=एफ, एफ फ्लॅट्=ई. कोणतीहि पट्टी शार्प् किंवा फ्लॅट् होऊं शकते, हें आपल्या

भाषेत सांगतां येणार नाही; सा-प हेहि कोमलतीव्र होऊं शकतात असें म्हणावें लागेल. C=पांढरी एक पट्टी. ABCD ही नांवे पांढऱ्या पट्ट्यांची आहेत, व पांढऱ्या पट्ट्यांनीं होणारें सप्तक तें डियाटोनिक; कारण त्यांत BC, EF हीं अर्धांतरे व इतर पूर्णांतरे असे दोन स्वरभेद आहेत, पहिलीं दोन अंतरे पूर्ण असल्यास होणारें सप्तक तें मेजर स्केल, पहिले अंतर पूर्ण व दुसरे अर्धे असल्यास तें मायनर स्केल. अर्थात् Cमेजर, Dमायनर, असे प्रकार होऊं शकतात. अनेक शार्प फ्लेट पट्ट्या आल्यास तें क्रोमॅटिक स्केल. तेव्हां हार्मनीचे डियाटोनिक व क्रोमॅटिक असेहि दोन भेद होतात. आणि त्यांचे मेजर मायनर हे प्रकारभेदहि.

मग प्रश्न असा येतो की; आपण ज्याला सा किंवा आधारस्वर म्हणतो, तशी कांहीं वस्तु पाश्चिमात्य संगीतांत आहे कीं नाही ? पांढरी एक पट्टी आधार करून भैरवीचें सप्तक वाजवले तर त्यांत एक, चार व पांच या पट्ट्या फक्त पांढऱ्या व इतर काळ्या, म्हणून तें क्रोमॅटिक होईल. पण काळी एक पट्टी आधार केल्यास त्याच (क्रोमॅटिक) पट्ट्यांच्या क्रमाला कल्याण सप्तक म्हणावें लागेल. उलट, पांढरी तीन पट्टी आधार करून जर भैरवी सप्तक वाजवावयाचें तर त्यांत सर्व पट्ट्या पांढऱ्याच म्हणून तें डियाटोनिक होईल. तर समजा वेगवेगळ्या वाद्यांवर वेगवेगळ्या पट्ट्या आधारस्वर म्हणून घेऊन प्रत्येकाने तेंच तेंच गीत वाजवेल तर त्या गीताचें 'सारेगम' कोणतें म्हणावें ? अथवा तसे वेगवेगळे आधारस्वर असूनहि सर्वांनीं पट्ट्या त्याच त्याच अंतरांच्या ठेवल्या (म्हणजे 'सप्तके'-स्केल-समान अंतरांचीच ठेवली, म्हणजे सर्वांचा थाट एकच ठेवला) तर आपण म्हणू कीं प्रत्येकाचें 'सारेगम' तेंच तेंच आहे; परंतु नाददृष्टिने एकाच्या सापेक्ष दुसऱ्याचें गीत हें वेगळेंच होणार !—“आपला सा म्हणजे त्यांचा C” हें तर चूकच; परंतु “आपला सा म्हणजे त्यांचा आधारस्वर” हेहि खरें नव्हे ! (आधारस्वराला टोनिक म्हणतात हें सांगितलेंच.) पॉलिफोनी-हार्मनीमध्ये अशी भाषाच लाईल होत नाही.

तर हें संगीत टोनिकशिवाय वाटेल तसें खालींवर भटकत जातें कीं काय ?—तसें अजीवात नाही. कारण मेलडीचा प्रश्न सोडाच, पण हार्मनीमध्येहि 'प्रोमेशन्' असतेंच; कांहीं चलन असतें. अशा चलनामध्ये कांहीं गुणधर्मभाव असा असतो कीं असुक एका पट्टीभोंवतीं तें चलन होत आहे, ती पट्टी जणू एक स्थिरस्थान आहे, एक केंद्र आहे. हा जो केंद्रगुणधर्मभाव त्याला टोनेलिटी म्हणतात. ही कल्पना आपणाला नवीच भासते, कारण आपण आपला 'सा' आधीं ठरवतो, परंतु नीट विचार केल्यास दिसेल कीं आपणांकडेहि टोनेलिटी अतिशय स्पष्टरूप अशी आहे. 'सा' कोणता हें ज्याला माहीत नाही, जो गीताचा मधलाच भाग एकदम ऐकूं लागला, अशा मनुष्यालाहि भासतें कीं गीतांतील स्वरवाक्यें एकेका प्रमुख स्वराभोंवतीं गुंफलेलीं आहेत; * मग तो स्वर सा असो कीं दुसरा कोणी. पण आपलें संगीत हें मोनोफोनिक आहे. पाश्चिमात्य संगीतांतहि केवळ मेलडीचीं गीतें आहेतच व तीं मोनोफोनिक-होमोफोनिकहि आहेत; उदाहरणार्थ घरगुती अंगाईगीतें वगैरे. तथापि पॉलिफोनी व हार्मनी यांतहि हा केंद्रभाव प्रतीत होतो हें विशेष, त्याला की-फीलिंग म्हणतात. * कधीं हें की-फीलिंग वेगवेगळ्या स्वरनादांवर सरकतें; कधीं एकाहून अधिक 'की' भासमान् होतात. (हा 'मॉड्युलेशन्'चा एक परिणाम). म्हणजे टोनेलिटीहि अनेक प्रकारची असू शकते. एकाच वेळीं अनेक टोनिक आहेतसें भासणें ही

पॉलियोनॅलिटी, टोनिक् इराइर पालटत जाते ती मलिटोनेलिटी. आ-टोनेलिटीहि या शतकांत आली आहे, तिच्यांत की-फ्रीलिंग उद्भवूंच नये असा प्रयत्न असतो. पॉलियोनॅलिटी व मलिटोनेलिटी हीहि आलडूनपालडून वापरली जाते. अर्थात् टोनेलिटीच्या प्रकारावरून व कमगति-वरून संगीताचा 'भाव' हि ठरतो.

'सोनॉरिटी' हाहि एक गुणधर्म पाश्चिमात्यांकडे अधिक स्पष्टपणें प्रतीत होतो. आपण आवाजाचे केवळ भरदार, पातळ, बारीक वगैरे भेदभाव स्थूलतः मानतो, परंतु त्यांच्याकडे (तालवायें सोडून) इतर वाद्यांमध्ये इतकी विविधता विपुलता आहे आणि-संगीताच्या प्रकार, संदर्भ इत्यादिकांनुसार-एकाच वेळीं इतके नाद उमटत असतात की हे ध्वनिभेद त्यांच्याकडे फार विविध, विपुल व स्पष्ट आहेत.^{२८} सोनॉरिटी ही रिच् अथवा थिक् आणि पुअर् अथवा थिन्, अशीं दोन येंकें मानतात. रिच्-पुअर् हें अनेक कारणलक्षणांवरून ठरतें. एकुण पार्दे किती हे पहिलें कारण; आठ पार्दे (पियानो-व्हायोलिन्-चेलो-डबलबेज्-फ्लूट्-पिकोलो-क्लारिनेट्-ओबो इत्यादिकांच्या प्रत्येकीं स्वतंत्र 'चाली') मिळून होणारें गीत हें केवळ दोनच पार्दे (पियानो-व्हायोलिन्) वाल्याहून रिच् असणारच. रजिस्टर् हें दुसरें कारण. उंच रजिस्टर्-मधील संगीत हें नीच रजिस्टर्मधील संगीताइतकें भरदार म्हणजे रिच् असू शकत नाही. तिसरें कारण म्हणजे वाद्याचा नादजातिधर्म. फ्रेंच हॉर्न्, टूबा, ट्रुम्बोन्, सॅक्सफोन्, ट्रॅपेट् यांची होणारी सोनॉरिटी रिच् फ्लूट्, रेकॉर्डर्, क्लारिनेट्, ओबो, पिकोलो यांची तुलनेनें पुअर्. अर्थात् एका गीतांत सोनॉरिटीचें प्रमाण बदलतां हि येतें.

टेक्सचर् (टेसिटूरा) हाहि एक पाश्चिमात्य संगीतांतील स्पष्ट असा धर्म आहे. टेक्सचर् म्हणजे पोत. कापडाचे ताणेवाणे म्हणजे उभे-आडवे धागे कसे मऊ-भरड, जाड-बारीक आहेत, ते कसे विणले-गुंफलेले आहेत, वीण घडटाट आहे कीं विरळ आहे, यावरून कापडाचा पोत ठरतो. तेशूनच हा शब्द पाश्चिमात्यांनीं घेतला याला पुरावा आहे. हा शब्द आल्यावर त्यांच्याकडे हॉरिझॉटल्-व्हर्टिकल् म्हणजे आडवें-उभें संगीत हीहि भाषा आली. ती दृष्टिगम्य भाषा त्यांच्या लिपिपद्धतिमुळे आली. स्वरनादांचा कालक्रम जो असतो तो डावीकडून उजवीकडे लिहा-वयाचा हें आपणांकडेहि आहे. एकाच क्षणीं अनेक स्वरनाद उमटतात हें दाखविण्याला केवळ एक आडवी ओळ पुरत नाही, एकेका कालखंडाला एकेक असे उभे रकाने करावे लागतात; हेंहि आपणांस अज्ञात नाही. गीताचीं अक्षरे आपण एका आडव्या ओळींत लिहितों, त्या त्या अक्षरांचा उच्चार कोणकोणत्या स्वरोच्चतेचा हें दर्शविण्यासाठीं आपण सारेगम इत्यादि सांकेतिक चिन्हे एकेका अक्षराखाली लिहितों :

ज	न	ग	ण	म	न	अ	धि	ना	ऽ	य	क	ज	य	हे	ऽ
सा	रे	ग	ग	ग	ग	ग	ग	ग	ऽ	ग	ग	रे	ग	म	ऽ
धा	धी	धी	धा	धा	धी	धी	धा	ता	ति	ति	ता	धा	धि	धि	धा

याचा अर्थ असा कीं ज्या क्षणीं ज हा मुखोच्चार त्याच क्षणीं स्वरवाद्यावर सा हा नाद आणि त्याच क्षणीं तबल्यावर धा हा बोल. त्यानंतर पुढचा क्षण, त्याला उजवीकडचा पुढला रकाना.

पण आपणांकडे एवढेंच पुरतें. पाश्चिमात्यांना अशा उभ्या-आडव्या लिपिशिवाय गत्यंतरच नाही, हें आतां सांगायला नको. हार्मनीच्या वर्णनांत ज्या कॉर्ड्स सांगप वगैरे आडव्या लिहिल्या त्या खरोखर उभ्या लिहिणेंच योग्य व अवश्य आहे. (लघुपाईच्या सोईसाठीं येथें त्या आडव्या खपून घेतल्या एवढेंच.).

लक्षांत घ्यावें कीं आडवी उभी ती लिपि. संगीत आडवेंहि नसतें व उभेंहि नसतें ! तो फक्त नादक्रम असतो व त्याला डोल्यांचीहि गरज नसते ! नानावाद्यें एकसाथ वाजणार तेव्हां लिपिकरण हें पाश्चिमात्यांच्या गरजेचें, अवश्य व अपरिहार्य झालें, पण त्याचा संगीतनामक वस्तुशीं साक्षात् संबंध नाही.

टेक्सचर हा शब्द पाश्चिमात्यांना कां सुचला हें आतां दिसेल.

संगीताचें टेक्सचर हें अनेक प्रकारांचें असूं शकेल व तें प्रकारहि एका गीतांत एकामागून एक असे बदलत जाऊं शकतील.

एक प्रकार म्हणजे केवळ मोनोफोनी (यांत 'उभेपणा' नाहीच); हें आपलें साथीशिवाय अथवा लिपटलेल्या साथीचें संगीत. दुसरा प्रकार केवळ होमोफोनिक, तिसरा पॉलिफोनिक अथवा कॉंट्रापुंदल (कॉंट्रापुंदल हा शब्दहि दृष्टिगम्य लिपिवरूनच आलेला आहे).* आणखी एक प्रकार असा कीं त्यांत इतकी हार्मनी भरलेली आहे कीं मेलडी जणू सांपडतच नाही; या प्रकाराला नॉनमेलडिक म्हणतात.

आतां हे जे प्रकार त्यांमध्येहि नानागुणलक्षणप्रमाणानुसार भेद होतातच, सोनोरिटी हें त्यांतील एक लक्षण, व सोनोरिटीमध्ये पार्दची संख्या, रजिस्टर, नादजातिधर्म, यांचा परिणाम असतो. शिवाय आणखी एक लक्षण टेक्सचरला येतें व तें सोनोरिटीमुळे येतें. कॉर्ड इत्यादिकांतील नाद जवळजवळचे असतील तर टेक्सचर थिक् होईल. उदाहरणार्थ सांगप हें ट्रायाइड प सा घ या ट्रायाइडपेशां थिक्.

मोनोफोनिक संगीताचें टेक्सचर थिन् असणार. पण इतर प्रत्येक प्रकार थिक् किंवा थिन् असूं शकतो. पुन्हां, तें टेक्सचर बदलूंहि शकतें. शिवाय, सुरुवातीला होमोफोनी-मग पॉलिफोनी वगैरे प्रकारक्रमभेद होऊं शकतात व त्यांतहि टेक्सचरचा भेद क्रमवार होऊं शकतो. हा क्रम जलद अथवा सावकाश, नियमित अथवा नियमहीन, असाहि असूं शकतो.

आतां नादबलभेदाकडे वळूं.

एकेका नादाचें सापेक्ष बल कमीअधिक होऊं शकतें व त्यांत स्फोट, आपात, आगम, क्षय, स्तंभन, विराम आदि भेद असतात हें आपणांस माहीत आहे. हें पाश्चिमात्यांकडेहि आहे व असणारच. परंतु एका संपूर्ण गीतरचनेमधील नादबलभेद त्यांच्या अधिक जाणीवेंत असतात कारण त्यांच्याकडे जी मोनोफोनी आहे ती फारच अल्पसंख्य आहे. आपल्या मानानें त्यांचें

* पॉलिफोनिक व कॉंट्रापुंदल, पॉलिफोनी व काउंटरपॉइंट, यांत फरक आहे तो येथें दुर्लक्षिला तरी नालेल.

संगीत एकूण थिक् टेक्स्चरचेंच आहे. अशा या साकत्यरूपाच्या नादबलभेददृष्टिचा जो विचार त्याला ते डायनामिक्स म्हणतात. (डुनामिकोस् या ग्रीक शब्दाचा अर्थ ताकद असा आहे.)

आपात तो स्फोर्त्सादो (sfz). फोर्त्सिसिमो म्हणजे फार जोराने(f), मेस्सोफोर्त्ते(mf) म्हणजे साधारण जोरदार. फोर्त्ते (f) जोरदार. मेस्सोपियानो(mp) साधारण हळुवार. पियानो, (p) हळुवार. पियानीस्सिमो (pp) अगदी कमी बळाने. बळ कमाने वाढत जाणें तें क्रेस्केन्डो - 'क्रेस्केण्डो' - 'cres'), बळ कमाने कमी होणें हें दिमिनुएन्डो(dim). हें सापेक्ष आहे व त्यात व्यक्तिस्वातंत्र्याला कांही वांव आहे.

हें आपणांस विशेष नाही. पण त्यांच्याकडे आणखी एक प्रकार आढळतो, तो वाद्यसंख्येमुळे उद्भवतो. त्याला व्हॉल्यूम् म्हणतात. छोट्या वाद्यसमूहापेक्षां अनेक वाद्यामुळे होणारा आवाज मोठाच असणार, मग तो आवाज व तीं वाद्ये एकजातीयच कां असेनात. एका तंत्रोन्मापेक्षां चार तंत्रोन्मांचा घोष मोठा; तसेंच हें आहे.

आणि गीत जसें पुढेंपुढें जातें तसा त्याचा व्हॉल्यूमहि नानाप्रकारें बदलू शकतो हें उघडच आहे.

आतां टेम्पो व मीटर या दोन कल्पना वर्णिल्या पाहिजेत.

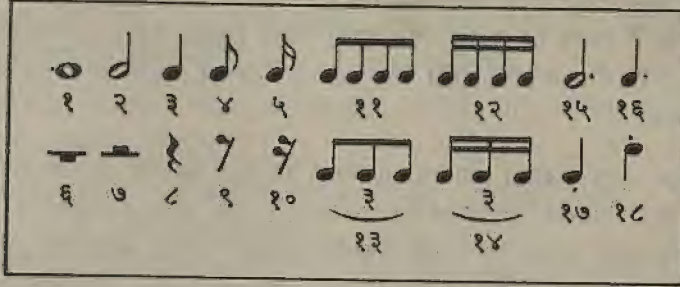
टेम्पोमुळे संगीताची गति किती जलद अथवा मंद आहे तें कळतें. म्हणजे हें आपल्या द्रुततम-अतिद्रुत-द्रुत-मध्य-विलंबित-अतिविलंबित आदि लयप्रकारांसारखें आहे. त्या वेगसंज्ञा प्रेस्तो, आलेग्रो, विवाचे, मॉदरातो, आदान्ते, आदागीयो, लेन्तो, लागो इत्यादि आहेत. प्रेस्तो सर्वांत जलद व लागो सर्वांत मंद अशी श्रेणी आहे. ही गति नादबलभेदानें प्रतीत होते असें मानतात. गति कमीअधिक अशी पालटते म्हणजे आपल्या गोपुच्छा इत्यदि यतीसमान प्रकार होतात; ते केवळ आक्सिलरान्दो व रितादार्न्दो यांनीच सांगतात. असा फरक केल्यावर पुन्हां मूळच्या गतिवर यावयाचें तर 'आ तेम्पो' म्हणतात; गीताच्या सुरुवातीचीच गति पकडवावयाची असेल व सुरुवातीचाच भाग पुन्हां उमटवावयाचा असेल तर 'दा कापो' म्हणतात.

टेम्पो हा नादबलभेदानें समजला जातो, परंतु नादाच्या न्हस्वदीर्घत्वांमुळेहि गति व्यक्त होते ही 'स्वरांगकल्पना' पाश्चिमात्यांनां आहेच. अशा गतिकल्पनेमध्ये 'मीटर' व्यक्त होतो. 'मीटर' हा पूर्वी छंदचरणांवरून ठरे हें सांगितलें व ग्रीकांचे मुख्य चरणगणहि उल्लेखिले. ते तिस्रगण होते. परंतु पुढें १४व्या क्रिस्ती शतकानंतर मात्र चतस्र लय हा मुख्य झाला. आजची लिपि व परिभाषा ही पूर्वीहून फार वेगळी आहे, पण जुने पाहण्यांत येथें आपणांला स्वारस्य नाही. पाश्चिमात्यांची आजची स्वरांगभाषा पुढीलप्रमाणें आहे:

कोणीएक कालभाग समजा आपण '२' या मानाचा कल्पू. तो त्यांचा 'ब्रेव्ह' (त्यांच्या छंदलेखनपद्धतिमध्ये तो गुरु होतो व - असा लिहिला जातो.) ब्रेव्हला १ मानल्यास त्याचा अर्धभाग जो सेमिब्रेव्ह त्याचें कालमान $\frac{1}{2}$ म्हणावें लागेल. (हा त्यांच्या छंदलेखनपद्धतिमधील लघु), अर्धा सेमिब्रेव्ह तो क्रोच्चे किंवा क्रोशे, कालमान $\frac{1}{4}$. अर्धा क्रोशे, $\frac{1}{8}$, तो क्वेव्हर्.

३ च्या तो सेमिक्वेव्हर आणि ३ च्या तो डेमिसेमिक्वेव्हर. (काही शतकांपूर्वी अर्धा सेमिब्रेव्ह तो मिनिम आणि अर्धा मिनिम तो क्रोशे असें मानीत, परंतु मिनिमची खुण हाणजे केवळ एक भरीव शून्य असे, आणि त्या खुणेचा ब्रेव्ह-सेमिब्रेव्ह विरामाच्या खुणांशी घोंटाळा होई).

खालील आकृति पहा.



१ ते ५ या क्रमांकांवर ब्रेव्हपासून सेमिक्वेव्हर पर्यंतच्या खुणा आहेत. ६ पासून १० पर्यंतच्या क्रमांकांवर ब्रेव्हकालापासून सेमिक्वेव्हर कालपर्यंतचे स्तब्धताकाल दाखवले आहेत. डेमिसेमिक्वेव्हर काल नाद असल्यास क्रमांक ५ ला ज्या दोन शेंड्या आहेत त्या चार दाखवायच्या, आणि जर तेवढी स्तब्धता असेल तर क्रमांक १० ला दोन फांया आहेत त्या चार करावयाच्या.

या खुणा सोईसंदर्भानुसार डाव्याउजव्या किंवा वरखाली उलट्या करता येतात. ते कसे ते क्रमांक १७ व १८ यांत दिसेल.

कोणत्याहि खुणेपुढें टिच दिलें की त्या खुणेचा काल दीडपट होतो. क्रमांक १५ मध्ये दीड सेमिब्रेव्ह व क्रमांक १६ मध्ये दीड क्रोशे दिसतो. हे तेवढ्या कालाचें अर्धवट रूप; दीड सेमिब्रेव्ह हा एक सेमिब्रेव्ह + एक क्रोशे अशा दोन वेगळ्या नादांमध्ये वांटलेला नाही.

टिच खुणेच्या वर किंवा खाली दिल्यास तुटक (स्तकात्तो) वाजवावयाचें. क्रमांक १७-१८ मध्ये एक क्रोशे इतका एकूण काल असला तरी तो स्तकात्तो आहे. म्हणजे प्रत्यक्ष नाद असा फार अल्पकालिक आहे व उरलेला कालभाग स्वस्थ रहावयाचें आहे; जणू हें रूप=(क्रमांक ५ ची खुण + चार खुणा क्रमांक १० च्या) असें आहे. अर्थात् या 'फोडी'त व्यक्तिस्वातंत्र्य आहेच.

एका क्वेव्हरची शेंडी दुसरीच्या शेंडीला जोडून एक आडवी रेखा काढतात. क्रमांक ११ चा अर्थ हा की तो चार क्वेव्हरकालिक नादांचा मिळून एक 'सपाट' तुकडा आहे. क्रमांक १२ मध्ये चार सेमिक्वेव्हरकालिक नादांचा एक सपाट तुकडा दिसेल.

तिसऱ्या कसा दाखवितात हें क्रमांक १३ व १४ मध्ये सापडतें. त्यांत ३ चा आंकडा व त्याखालचा कंस महत्वाचा. ३ या आंकड्याने लयभाग तिस्रें व्यक्त होतें; कंसामुळे जणूकाय वरची आडवी रेखा पुसली जाते. क्रमांक १३ चा अर्थ हा की एक क्रोशे इतका काल तीन समकालिक नादांमध्ये वांटला गेला, प्रत्येक नाद $\frac{1}{3}$ क्रोशेकालाचा. क्रमांक १४ मध्ये एक आडवी

रेषा कंसामुळें पुसली गेली, एक आडवी रेषा म्हणजे शेंडो उरली; याचा अर्थ, एक कवेवर इतका काळ व्यक्त झाला—तो एकूण काळ; त्याचे $\frac{1}{3}$ चे तीन समान नादभाग.

अशा जोडलेल्या खुणांनी जे नाद होणार त्यांच्या मागेपुढें सूक्ष्मकाल विराम घेतात, त्यामुळें तेवढा 'तुकडा' अमुक असा स्पष्ट होतो.

पूर्वी केवळ त्रिव-चतुस्तांवरच निर्वाह होई; हल्लीं पंचमांश, सप्तमांश हेहि आले आहेत. ते कसे लिहितात हें क्रमांक १३ व १४ वरून जाणतां येईल. (क्रमांक १३, १४ मध्ये आडव्या रेषा वर आहेत. परंतु सोईच्या परतवें खुणा जेव्हां उलट्या लिहितात तेव्हां रेषा खाली येतात; अर्थ तोच रहातो).

खुणेवर उलटा चांदतारा (फेर्माता) असल्यास तो नाद किंवा ती कोंडू ही तिच्या लिखित काळाहून काहीं अधिक लांबवावयाची (ऑर्गमेंटेशन). यांत काहीं इच्छास्वातंत्र्य घेतां येतें. खुणेवर किंवा खाली आडवा कंस म्हणजे स्तकात्तोच्या उलट, 'अखंड', वादन करावयाचें. एकाच उच्चतेच्या नादाच्या खुणांखालीं तसा कंस(टाय) असल्यास एकच अखंडनाद त्या एकूण काळाइतका मानावयाचा.

कंप(ट्रिल), मुरकी(मॉडिण्ट), हरकत(टर्न), घसीट(आपोच्चात्रा) असे अनेक स्वरा-लंकार व त्यांच्या खुणा आहेत. त्यामुळें ते अलंकार कालभागासाहित वर्णितां येतात. यांतहि व्यक्तिस्वातंत्र्य मिळतें.

मात्र अर्धस्वरांतरापेक्षां कमी स्वरोच्चता—नीचता नव्या खास खुणांशिवाय लिहितां येत नाही, आणि बारा मुरांच्या पद्धतिमध्ये त्यांची गरजहि फारशी नसते; म्हणून हें सारें संगीत बहुधा सपाट मुरांच्या स्वरालंकाराचेंच होतें. मीड, हुंकार, अशा अलंकारांना लिपिमध्ये वांव नाही. पण याचा अर्थ असा नव्हे कीं त्यांच्याकडे स्वरालंकारच नाहीत !

वरील खुणा केवळ कालदर्शक आहेत, स्वरोच्चतादर्शक नव्हेत. स्वरोच्चता ठरते ती स्टाफ नामक एकावर एक ओळी आंखलेली जी एक 'शिडी', तिच्यामुळेंच व केवळ तिच्यामुळेंच, शिडीवर वरील खुणा मांडावयाच्या त्या, त्या त्या इष्ट उच्चतेच्या रेवेवर अथवा दोन रेषांच्या मधील मोकळ्या जागेवर. म्हणजे स्वरोच्चता ही (स्टाफवरील) उभ्या स्थानानें ठरते, दीर्घत्वे ही उपरोक्त खुणांनीं ठरतात, व नादक्रम हा आडवा, उजवीकडे, पुढें सरतो. म्हणून पाश्चिमात्य संगीत हें हॉरिझॉटल आहे व व्हर्टिकल आहे. आपले संगीत हें केवळ हॉरिझॉटल म्हणतात ते लेबनाकडे पाहून. पण आपले स्वरनादहि प्रत्यक्ष शरीरगोचर होतात ते उच्चतारूपानें म्हणजे 'व्हर्टिकली'च !

ज्याला आपण चरण म्हणतो त्यासमान तुकडा तो 'बार'. त्याच्या मागेपुढें दुहेरी दंड काढतात. चरणाचे खंड ते 'मेशर'. मेशरच्या (मागे)पुढें एकेरी उभा दंड काढतात. अशा एका मेशरमध्ये किती स्वरनाद आहेत, व ते प्रत्येकी काय कालमानाचे आहेत, ते मीटरने ठरतें. आणि मीटर अमुक हें दाखवणारे जे आंकडे ती 'टाइम् सिग्नेचर'.

खंडाचे एकमान म्हणून समजा कोशेएवढा काळ मानला, तो वर मागितल्याप्रमाणे $\frac{3}{4}$ मापाचा, क्वार्ट् नोट . एका मेझरमध्ये समजा दोन कोशे येतात, तर हे $\frac{3}{4}$ असे लिहावयाचे. (याचा आपल्या मात्रा-खंड-भाषेत अर्थ हा की एका खंडात पाचमात्रेचे दोन नाद). $\frac{3}{4}$ ही 'टाइम् सिग्नेचर' झाली. हा ड्रप्ल मीटर, $\frac{3}{4}$ म्हणजे पाचपाच कालमानाचा एक असे तीन नाद मेझरमध्ये. हा ट्रिप्ल मीटर किंवा थ्रीफोर टाइम्, $\frac{3}{4}$ हा क्वाड्रप्ल मीटर किंवा ही कॉमन् टाइम्, $\frac{3}{4}$ हा कॉपाउंड मीटर आहे, त्यांत $\frac{3}{4}$ कालमानाचा एकेक असे द नाद एका मेझरमध्ये येणार, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$ असेही कॉपाउंड मीटर आहेत.

टेंपो व मीटर हे नाचांत अधिक स्पष्ट दिसतात, हल्लींच्या विशेष लोकप्रिय नाचांचे मीटर पाहिल्यास मीटरकल्पना स्पष्ट होईल.

साराचाव्दु : विलंबित, $\frac{3}{4}$. इंग्लिश जिग् : जलद, $\frac{2}{4}$ किंवा $\frac{2}{4}$. मिन्ऍ : मध्यगति, $\frac{3}{4}$. हॉर्नपाइपु : मध्यगति, $\frac{3}{4}$ किंवा $\frac{3}{4}$. पोलोनेझ् : मध्यगति, $\frac{3}{4}$. काद्रीयु : मध्यगति, $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$ असा बदल-गारा. पोलका : जलद, $\frac{3}{4}$. माझ्का : मध्यगति, $\frac{3}{4}$. तारान्तेझा : जलद, $\frac{2}{4}$. व्हाल्स : मध्य अथवा जलद, $\frac{3}{4}$. बोलेरो : मध्यगति, $\frac{3}{4}$. टॅगो : मध्यगति, $\frac{3}{4}$. फौक्सट्रॉट : मध्य किंवा द्रुत, $\frac{3}{4}$. फान्दांगो : मध्यगति, $\frac{3}{4}$. रंबा : जलद, $\frac{3}{4}$. इत्यादि.

वाचकांना ईंग्रजी कविता कशी म्हणतात ते माहीतच आहे. ॥ ह'मप्रीड। ड'मप्री। सॅट् ओन् अ। वॉ'ल ॥ असा तो प्रकार असतो, प्रत्येक खंडाच्या सुरुवातीला कमीअधिक असा आघात येतो. आघात हे एक लँडलक्षणच असतं. हीच त्यांची 'परंपरा'. तीच संगीतात, मेझर दिसतो कशांनं, तर बहुधा व मुख्यत्वे मेझरच्या सुरुवातीला आघात देतात झणून ! जसे व'न-टू-थ्री, व'न-टू-थ्री हा ट्रिप्ल मीटर; व'न-टू-थ्री-फोर, व'न-टू-थ्री-फोर हा क्वाड्रप्ल; कॉमन् टाइम् आघाताला बीट् झणतात. बारच्या सुरुवातीचा झणजे अगदी पहिला बीट् तो डाउन्बीट्; कारण वाद्यमेळाचा नेता आपले डांडके (बेट्न्) त्यावेळीं जोरानें वरून खाली करतो.

यावरच पाश्चिमात्यांची रिदम् कल्पना आधारलेली आहे हे लक्षांत घ्यावें ! रिदम् झणजे टेंपो नव्हे; रिदम् झणजे मीटर नव्हे. रिदम् ही एक अतिशय संकुचित कल्पना आहे व ती केवळ बीटवर आधारलेली आहे !! सुख्या बारा नादांमुळे, पॉलिफोनी-हार्मनीच्या अंगभूत रंजकतेमुळे, रिदम् ची मूळ कल्पनाव्याख्या झोकली जाते. पण रिदम्चा संबंध केवळ आघातांशी आहे हे विसरूं नये ! त्यांची तालवायैहि केवळ आघातनादांचीच आहेत; नाना स्वरनादांची, पाटाझांची, वेगवेगळ्या खालीमऱ्या खुल्याचंद्र बोलांची नाहीत, त्यांची रिदम् झणजे आपला 'लय' नव्हे ! त्यांची रिदम् झणजे आपला 'ताल'हि नव्हे; कारण सम, खाली हे प्रकार त्यांच्याकडे नाहीत. त्यांची रिदम् झणजे आपला 'करतलप्रतिष्ठित ताल'हि नव्हे कारण आपल्या करतलप्रतिष्ठित तालामध्ये नाना निःशब्द क्रियाकला आहेत व सशब्द क्रियांमध्येहि शम्या (ताल) व सन्निपात असे बलभेद आहेत. हे कधीहि विसरूं नये !!

बलवान् आघातांनीं अथवा स्पष्टप्रतीत न्हस्वदीर्घत्वांनीं होणारा रिदम् ती स्ट्रॉग, अन्यथा ती बुईक, आघात वा न्हस्वदीर्घत्वं (अथवा दोन्ही) जर अमुक एका सांच्याचीच पुन्हापुन्हा येत

असतील तर ती रिदम् रेग्युलर, अन्यथा इरेग्युलर. अशी रिदम् सिंपल म्हणजे साधीसोपी असेल अथवा गुंतागुंतीची म्हणजे कॉम्प्लेक्स असेल शकेल. असे रिदम्चे वर्गीकरण करता येते.

सिकोपेझन् हा आड-रिदम्चा प्रकार आहे. त्यामध्ये मुख्यतः काय होतं की, अनपेक्षित ठिकाणी आघात होतो; तो आघात ज्या नादावर तो नाद लांबवून दुसऱ्या आघातावर नेला जातो. खालील उदाहरणांत लपॉईच्या सोईसाठी सेमिब्रेव्ह, क्रोशे इत्यादि खुणा न वापरतां १, ३ अशा केवळ कालभागदर्शक अंकांवर भागवले आहे. पहिली तीन उदाहरणे फोरफोर टाइम्ची आहेत, चौथे थ्रीफोर टाइम्चे. आघात दाखवण्यासाठी पाश्चिमात्य ^v ही खूण करतात तीच वापरली आहे. विराम किती काळ हे त्या कालभागाचा अंक कंसांत लिहून दाखवले आहे.

४ | १ ^v २ ^v १ १ | ४ | (१) २ ^v १ | (१)
^v १ २ ^v ३ ४ ^v १ १ २ ^v ३ ४ १

४ | (३) १ ^v १ १ ३ | ३ १ ^v ३ १ | २ ^v १ १ ३ (१)
^v १ २ ^v ३ ४ १ १ २ ३ ^v १ २ ३

प्रत्येक उदाहरणांत खाली १, २, ३, ४ वगैरे ओळीने अंक आहेत ते व त्यांमधील काहीं-
 वर ^v ही खूण, ही 'अपेक्षित' रिदम् (समायती) दाखवते.

हा सिकोपेझन् प्रकार जाझ नामक संगीतांत विशेषत्वाने जाणवतो.

साररूपाने, रिदम्चा आढावा एवढ्यावरच संपतो.

रिदम् हा आघातांवरून ठरणार, आघात कोठे हे मेझरवरून ठरणार, मेझर हे मीटरवरून ठरणार आणि मीटर हा न्हस्वदीर्घत्वावरून ठरणार. असा विचारांत व्याघात येतो. त्याची सोडवणूक पाश्चिमात्य लोक करतात ती स्ट्रेस आणि ऍक्सेंट या दोन वेगळ्या कल्पनांवरून. त्यांचा विचार पुढीलप्रमाणे: "नादाचे बल वाढणे हा स्ट्रेस. आणि त्याचा परिणाम तो ऍक्सेंट, ऍक्सेंटमुळे न्हस्वदीर्घत्वांतहि भेद उत्पन्न होऊ शकतो. ज्या नादावर स्ट्रेस आला तो नाद कदाचित् दीर्घहि होऊ शकतो. म्हणून रिदम् ही केवळ आघाताने मोजली गेली तरी वस्तुतः ती आघात व न्हस्व-दीर्घत्वांमधील नियमन यांमुळे निर्माण झालेली असते. [केवळ न्हस्वदीर्घत्व आणि स्वरनादाचे उच्चनीचत्व यांवरून आपला लयताल स्वरांगनिर्मित असा होऊ शकतो; परंतु हे पाश्चि-माल्यां मध्ये नाही; रिदमला आघात-स्ट्रेस-हा अवश्यच; हे लक्षांत घ्यावे!] आघात हे अतिशय बलवान् असतील किंवा मृदु असतील हे लक्षांत घेतले तर, रिदम् ही कधी ब्रह्मशी न्हस्वदीर्घत्वांतच व्यक्त होऊ शकेल हेहि ठरते."

वरील विधानांतील प्रत्येक विधान तर्कदुष्ट-शब्ददुष्ट आहे आणि शेवटीं हातीं कांहीच लागत नाही !

चक्रापत्ति ही कशी अटळ राहिली ते पहा ! कारण ॲक्सेंट ही कल्पनाच संदिग्ध आहे ! परिभाषाच गचाळ आहे.

केवळ मेलडी ही क्रिस्तीशक ८०० नंतर गौण झाली, १२००-१४००-१५००-१६०० अशा शकांच्या साधारण टप्प्यांनी पॅलिफोनी, काउंटरपॉइंट, हार्मनी, नानावाद्ये यांनाच प्रामुख्य आलें. संगीताचा पसारा अफाट झाला पण त्याचें शास्त्र, त्याची तर्कचिकित्सा खोलवर गेली नाही. मूळचा ग्रीक् वारसा नष्टच जणू झाला. जर केवळ मेलडीचा विचार सखोल झाला असता तर मूळचें सूक्ष्मस्वरशास्त्र-एन्हार्मोनिक आदि सप्तके-अभ्यासलें गेलें असतें, स्वरोच्चातानीचता हीहि ताल उत्पन्न करूं शकते व नादबलभेदानें तो ताल स्पष्ट व्यक्त होऊं शकतो, हा भारतीय विचार त्यांच्याकडे सहज आला असता. परंतु अनेक वाद्यांचे नानानादघोष निर्माण करणें हेंच लक्ष्य, त्यामुळें केवळ बारा सुरांवर स्वरमालिका आधारणें प्राप्तच झालें; अर्थात् या सुरांसाठीं ऑक्टेव्हचे (घातांकश्रेणीनें) बारा समान भाग पाडणें अपरिहार्यच झालें. शिवाय लिपिकरणास अत्यंत महत्त्व आलें आणि परिभाषा दृष्टिगम्य, स्थिरचित्ररूपाधारित झाली. पारंपारेली तर्कशुद्ध विचाराधार न राहतां ती स्वैरपणें वाढत गेली म्हणून ती कित्येकदा परस्परव्यवच्छेदकहि राहिली नाही व बहुतांशी अव्याख्यात आणि संदिग्ध राहिली. बारा सुरांच्या तोटक्या साधनामुळें सूक्ष्मवर्ण, सूक्ष्मालंकार, नाना गमके, हीं गौण झालीं व त्यामुळें त्यांचें लिपिकरण, त्यांचा अभ्यास, वगैरे राहूनच गेलें. मूळ रुध्मोस् शब्दाचा अर्थ 'प्रवाह' खरा, पण हा प्रवाह क्रियेंतच राहिला, त्याचा विचार थांबला. इतकेंच नव्हे तर त्यावरून निघालेल्या रिदम् शब्दाचा अर्थच पालटला, आकुंचित झाला. त्यामुळें जें नुकसान त्याची भरपाई टेम्पो व मीटर या शब्दांनीं करण्यांत येऊं लागली. परंतु अशी भरपाई किती होणार ? कारण मुळांत टेम्पो हा शब्द अतिव्याप्त व त्याचा अर्थ संदिग्ध; आणि मीटर शब्द छंदावरून आलेला व छंदःशास्त्रच लंगडें. वाद्यघोष प्रमुख झाल्यामुळें तालवाद्यांमध्ये आपल्या तबला-पखवाजांसमान वाद्ये येऊं शकलीं नाहींत; आलीं तीं हल्लीं बाँगो-काँगो वगैरे नांवांनीं ओळखलीं जाणारींच आलीं. आणि हार्मनी- पॅलिफोनीच्या अमर्याद वैविध्यामुळें, तालनामक वस्तुला प्राधान्य आलें नाहीं. मार्ग, ग्रह, लय, स्थूल अंगें, यति एवढेंच राहिलें. खालीभरी, खुलेबंदपणा, खंड, नानाजाती, वजन, डौल, स्वरांगलय या वस्तूच आल्या नाहींत. रिदम् हा तोकडा राहिला तो क्रियेंत तसा विचारांतहि.

परंतु पाश्चिमात्य आधुनिक लोकांत भारतीयांहून अधिक विचारवंत आहेत; अतिशय चौकस, तर्कनिष्ठ, प्रयोगनिष्ठ, व्यासंगी शास्त्रीपंडित खूप आहेत, त्यांनीं रिदम्चा असा विचार न करतां संगीताची गति हा विषय अभ्यासला, त्यांत स्वर प्रगति केली, परंतु तोपर्यंत श्रवणसाधने इतकीं अनेकविध व असंख्य झालेलीं कीं, विचारांत 'प्रश्न अमुक' ही नेमकी निश्चिति कठिण. त्यांतच परिभाषेची सद्योपता आणि विचारपरंपरेचा अभाव. म्हणून हा शुद्ध, ग्राह्य विचारहि अजून संदिग्धरूप, अपूर्ण आणि चांचपडणाराच आहे.

त्या विचारामध्ये डाय्नामिक्स आणि फॉर्म हे दोन नवे शब्द आले.

डाय्नामिक्स हा विचार मुख्यतः नादबलविषयक आहे. (डाय्नामिक्स म्हणजे बळ हा मूळ ग्रीक् शब्द). डाय्नामिक्स मध्ये एकेका नादाचें नव्हे तर एकेका पूर्ण रचनेचें बळ विचारांत ल.ता.वि. ३६

बेतलें जातें. हें बळ घडीघडी बदलत जाणार त्या क्रमगतिचाहि विचार त्यांत होतो. म्हणजे असें झालें कीं, आपली रिदम् कल्पना तोकडी पडते तिच्या भरीला कांहीं अधिक घातलें पाहिजे या जाणीवेंतून डायनामिक्स हा विचार सुरू झाला. त्या विचाराची सुरुवात रिदम्नें होणार खरी, पण रिदम् म्हणजे टेम्पो नव्हे व मीटरहि नव्हे, रिदम्-टेम्पो-मीटर यांचा एकत्र विचार करणें अवश्य आहे; हें डायनामिक्समधील आद्यप्रमेय. रिदम् व टेम्पो कायम ठेवून केवळ मीटर बदलला तरी गीतगतिमध्ये फरक जाणवतो; रिदम् व मीटर कायम ठेवून केवळ टेम्पो बदलला तरी तसेंच होतें; आणि टेम्पो व मीटर कायम ठेवून केवळ रिदम् म्हणजे आघातकालस्थानें बदललीं तरीहि तेंच होतें. आणि हे बदल एकसाथ आणि एकाच रचनेंत अनेकवारहि व नानाविधहि होऊं शकतात. या सर्वांचा अभ्यास डायनामिक्स मध्ये होतो.

रिदम्, टेम्पो, मीटर यांजबद्दल जें पूर्वी लिहिलें त्यांत दिसलेंच असेल कीं या प्रत्येकांत अनेक घटक आहेत. इतकेंच नव्हे तर वाद्यसंख्या व तिचें एकूण नादबल (व्हॉल्यूम्) हेहि घटक त्यांत घरले पाहिजेत. या प्रत्येक घटकाचा एकूण रचनेच्या संदर्भांत सुटासुटा व शिवाय इतर घटकांच्या संदर्भांत विचार करावयाचा, आणि नंतर सर्व घटकांचा एकत्रित विचार करावयाचा, हे किती दुष्कर आहे तें आतां सहज दिसेल. म्हणून डायनामिक्सचा नीट अभ्यास संपूर्ण, सुसंगत, तर्कशुद्ध असा झालेला नाही; ती एक स्थूलकल्पनाच अशी अजून राहिली आहे.

पुन्हा, डायनामिक्स मध्ये स्ट्रक्चरचाहि विचार अवश्य होतो; कारण स्ट्रक्चर हेंहि नादबल-भेदाचें एक कारण होऊं शकतें ! आणि स्ट्रक्चरचाच विचार एकूण किती विस्तृत व गुंतागुंतीचा आहे हेंहि वर जें स्ट्रक्चरबद्दल लिहिलें त्यावरून दिसेल.

एकूण रचनेचें स्ट्रक्चर तपासण्यासाठीं, त्यांतील फेरबदलांचा क्रम जाणण्यासाठीं, फॉर्म हा शब्द निघाला. फॉर्म म्हणजे एकूण रचनाघटनेचा मांडाचा प्रकार. लिपिकडे पाहिल्यास एकेक फॉर्म म्हणजे एकेक “आकृतिबंध;” पण कानांनीं ऐकावयाचें तर “श्राव्यकृतिची जडणघडण.” परंतु केवळ स्ट्रक्चर म्हणजे फॉर्म असें म्हणत नाहीत, फॉर्मला स्ट्रक्चर असतें, आणि इतरहि गुणलक्षणे असतात.

प्रमुख मेलडी आहे कीं पॉलिफोनी कीं हार्मनी ? तिची रिदम् स्ट्रॉग् कीं युईक् ? थीम् एक कीं अनेक ? अनेक असल्यास त्या परस्परसंबद्ध कीं काय ? असल्यास कशा ? (असेंच टेम्पो व मीटर बद्दल.) रजिस्टर्स किती व कोणतीं ? नादधर्म कसेकसे ? की-फीलिंगचा प्रकार कोणता व कसा ? एकूण रचना किती दीर्घ आहे ? सर्वांत एकजिनसीपणा किती ? वैलक्षण्य-व्यतिरेक किती, कसा, काय तऱ्हांचा व कोटिकोटें ? या प्रश्नांकडे फॉर्मच्या विचारांत प्रथम पहावें लागतें.

पुन्हां, एकूण जडणघडण ही सेक्शनल्, व्हेरिएशन्ल्, कॉन्ट्रापुंदल्, कांपाउंड, अशा प्रकारांची नानाविध असते, आणि यांशिवाय ‘फ्री’ फॉर्महि असतो. या प्रत्येकांत ‘फ्रेज्’ म्हणजे स्वरवाक्यें (खरें पहातां मिश्रनादवाक्यें) पाहणें अवश्य असतें; म्हणजे त्यांत नादगति ही आलीच. येणारच, कारण परिभाषा कांहीहि केली तरी संगीत हें कालक्रमाधिष्ठितच आहे.

स्ट्रक्चरला 'पोत' म्हटलें तर फॉर्मला 'वाण' ('पेठ') म्हणावें लागेल. आणि त्याचा एकएक नमुना म्हणजे तें तें 'सर्ग'.

म्हणजे फॉर्मचा विचारहि अफाट होतो व तोहि मोठा तर्काधिष्ठित, सुव्याख्यात होतो असें नव्हे.

तरीसुद्धां या सर्व विचारामध्ये आपणांला घेतां येण्यासारखें असें खूप आहे. एवढेंच कीं त्यांचें काय आहे तें पाहून, आपणांस त्यांत खरोखर ग्राह्य तें काय तें पारखून छेडून, तें आपल्या संगीतविचारांत कोटें कसें बसेल, त्यासाठीं काय फेरफार करावा लागेल हें ठरवून, नंतर आपल्या परिभाषा-परंपरांशीं तसें तें जुळतें करून, मगच आपल्या विचारामध्ये दाखल केलें पाहिजे.

केवळ रिद्मचा असा विचार फारसा होऊंच शकत नाही. जो काय होऊं शकतो त्याचें सार वर दिलेंच. अशा विचारानें समाधान होणें अशक्य. म्हणून संगीतज्ञ पाश्चिमात्य बुद्धिमंतांनीं प्रश्नच बदलला. संगीत जें पुढें पुढें जातें, त्याचें कालक्रमलक्षण कशा प्रकारचें असतें व त्याची सिद्धि कशी होतें, असा प्रश्न समोर ठेवला. म्हणजेच "लयतालविचार" सुरू केला ! पण हा विचार 'द टाइम्-एलेमेण्ट् इन् म्यूझिक्' या मुद्याचा होय. तो रिद्म या अतिशय संकुचित क्रियाकल्पनेचा नव्हेच नव्हे. परंतु कित्येकदा कोणीकोणी टाइम्-एलेमेण्ट् (कालक्रमलक्षण) आणि रिद्म (आघातक्रमलक्षण) यांमध्ये गफलत केलेली आहे.

पाश्चिमात्य 'लयतालविचारा'मध्ये डायनामिक्स, फॉर्म, टेक्सचर, सोनॉरिटी, टोनेलिटी, मेलडिक् प्रोग्रेशन, हार्मोनिक प्रोग्रेशन, या प्रत्येक मुद्याकडे पहावें लागतें; त्या प्रत्येक मुद्याच्या धोरणांतूनच टेम्पो, मीटर्, रिद्म हे पहावे लागतात: कारण त्यांतील एक घटक जरी बदलला तरी नादक्रमांत बलभेद-ह्रस्वदीर्घत्वभेद-उच्चनीचत्वभेद यांपैकीं कांहीं बदललेलें प्रतीत होतें. उदाहरणार्थ केवळ की-फील्ड् सारखें बदलत नेलें तरीसुद्धां लयमानप्रतीति उत्पन्न होऊं शकते. ('रिद्म' बदलत नाही !) म्हणून हा विचार रीतसर करावयाचा तर एकेक विषयभाग अलग करून, प्रत्येकाचा विचार स्पष्ट करून, मग एक सम्यक्परीक्षा करावी लागते. यांपैकीं जे स्पष्टप्रतीत, स्पष्टपरिभाषेचे भाग त्यांचा विचार रीतसर होऊं शकतो. आधुनिक वैज्ञानिक प्रयोग-शीलता, तर्कपद्धति, चित्तव्यापारांचा बुद्धिनिष्ठ विचार, आधुनिक उच्चार-शिक्षाविज्ञान, इत्यादींमुळे हें जेवढें नीट रीतसर होतें. तेवढा त्यांचा विचार आपणांस उपकारक होतो आणि त्यामुळे तेवढा कांहीं भाग या पुस्तकांत दाखल केलाहि आहे. विशेषतः तालविवेक या भागांतील उत्तरार्धांत हें दिसेल. इतर भाग आगामी पुस्तकांत यथाक्रम-यथावकाश घेतला जाईलच.

परंतु त्यांचे हे विषय संदिग्ध कल्पना, स्थूलविधानें, तर्कहीन परंपरा, दुष्ट परिभाषा इत्यादींमुळे डागळलेले आहेत. रूढ झालेली परिभाषा, क्रियेला पायाभूत कल्पना, यांतील दोष आतां टाकून देतां येत नाहीत. आणि विचारसाधन जे क्रियाघटक ते पॉलिफोनी-हार्मनी-बाद्यबाहुल्य यांमुळे अतिशय आहेत; त्यांमध्ये सारखी भरच पडत आहे. म्हणून त्यांचा एकूण 'टाइम्-एलेमेण्ट्'चा विचार अगदींच धूसर राहिला आहे. म्हणजेच आपला लयतालविचार जेवढा सुस्पष्ट सुव्याख्यात होतो तसा तेवढा त्यांचा नाही व पुढेंहि होईलसें म्हणतां येत नाही.

परंतु बरील दिशेने विचार करणारे लोक त्यांच्याकडेहि फार थोडे. कल्पनातरंग नाचवून शब्द उधळणारे साहित्य-सौंदर्य-मानस-शास्त्रीच जास्त. अशांचे लिखाण वाचावयास सोपे आणि गुलगुलित अथवा लब्धप्रतिष्ठित. त्यांनीं कोठले कांहीं उचलून त्यावर भारुडे रचलीं. तींच लोकप्रिय! रोम रोलां, वर्नई शॉ, अशा साहित्यिक संगीतज्ञांनीं या मंथनाला हात लावण्याचें धाष्टर्य केलें नाहीं. हॉप्किन्सने विचार्यानें अभ्यास केला व त्यांच्या छंदःशास्त्राला कांहीं वैचारिक भूमिका देण्याचा प्रयत्न केला.

पण आपल्याकडे हॉप्किन्स पेक्षां टी.एस.एलियटलाच मान; कवि म्हणून नव्हे तर “विचारवन्त” म्हणून. असेंच आपल्या संगीतांत ! परंतु त्यांच्या संगीतांतील रिदमची कल्पना खरोखरच या अनुबंधांत लिहिल्याप्रमाणेंच आहे.

हा अनुबंध केवळ उधारउसनवारीनें सजविलेला नाहीं; लेखकांनें त्यांच्या देशांत त्यांच्या संगीतज्ञांजवळ कांहीं थोडा अभ्यास केलेला आहे. परंतु तो अत्यल्पच असणार; पाश्चिमात्य संगीत पूर्ण जाणावयाचें तर नवा जन्मच घेतला पाहिजे. अर्थात् येथें पुष्कळसा भाग ग्रंथोक्तिवरून घेतला आहे आणि कांहीं वाक्येंसुद्धां रूपांतरित केलेलीं आहेत. पण आधारग्रंथ हे प्रमाणग्रंथ आहेत कीं नाहींत हे तपासलें आहे व प्रत्येक विधान स्वतःच्या अनुभवाशीं प्रारखून घेतलें आहे.

टीकाटिप्पणी : अनुबंध २

पाश्चिमात्यांची रिद्म कल्पना

१. ग्रीक् संस्कृतिवद्दल आपल्याकडील संगीतविषयक लेखकांपैकी अनेकांची वृत्ति चमत्कारिक असते; ग्रीकांनी आपले ज्ञानविज्ञान सारे भारतांतूनच नेले असा त्यांचा ग्रह असतो. मानवी संस्कृति ही मिसर, अमुदर्या-सर्दर्या या भूभागांतच प्रथम सुरू झाली, परंतु खरी वैचारिक संस्कृति ग्रीस्मध्येच प्रथम उद्भवली, असा पाश्चिमात्यांचा ग्रह असे तो हल्ली किंचित् कमी झाला आहे. तथापि या ग्रहाची बीजे आणि क्रिस्ती-पंथाचे दृढमूल संस्कार यांचा कमीअधिक परिणाम त्यांच्याकडील कित्येक थोरथोर बुद्धिमंतांच्या ठायीहि अजून आढळतो. इतिहास-भूगोल सहज की कोणी पचवून घेत नाही हेच खरे.

२. येथें वर्ण शब्दाचा अर्थ, 'अमुक शब्दध्वनिचा उच्चारबोध' असा आहेच, शिवाय त्यांत परस्परसापेक्ष उच्चताहि अभिप्रेत आहे. आरोही वर्ण, अवरोही वर्ण आणि संचारी वर्ण ही आपली परिभाषा प्राचीनच आहे.

३. परभाषेतील जो शब्द आपणांस सरळ तेथून मिळाला, त्याचा उच्चार इंग्रजीमधील उच्चारांसमान करण्याची कांही गरज नाही. विशेषनामांवद्दल तर हे पाळावेच. कित्येक ग्रीक् शब्दांच्या अखेरचा 'स्' हा मृदु असतो; इतका की तो ह्, फ्, विसर्ग अशा प्रकारचा असतो.

४. व्यक्तिनिरपेक्षता, अभिव्यक्तिची स्पष्टता व प्रमाणबद्धता, इत्यादि लक्षणे क्लासिकल् कृतींचीं. आत्मनिष्ठता, भावनात्मकता, इंद्रियभोगलक्षित्व वगैरे रोमॅंटिक् कृतींचीं. 'ईथोस्' व 'पार्थोस्' मानणारे असे दोन पंथ ग्रीस्मध्ये होते त्यांचा या वर्गीकरणाला पाठिंबा असे. तेथून या वर्गीकरणाचा प्रादुर्भाव पाश्चिमात्य संगीतांत झाला. अठराव्या आणि हल्लींच्या विसाव्या शतकांत ईथोस् वृत्तिप्रवृत्ति बळावलेली दिसते, वस्तुच्या मांडणीला महत्त्व दिसते; तर एकोणिसाव्या शतकांत पार्थोस् प्रबळ होता, भावनात्मकतेला अधिक मान होता. पण हे स्थूलमानानेंच ध्यावयाचें. 'क्लासिकल्'चा अर्थ श्रेष्ठ, उत्तम, उच्चवर्गीय, असाहि पुढें झाला. तेव्हां आपणांस क्लासिकल्चा शब्दार्थ हवाच असेल तर अभिजात व वस्तुनिष्ठ असे दोन शब्द बरे होतील; त्यांतहि विद्वत्तापूर्ण असा ध्वनि हवा असेल तर विदग्ध हाहि शब्द आहे. परंतु क्लासिकल् म्यूझिक् म्हणजे 'शास्त्रीय संगीत' हें म्हणणें अगदीं खुळचटपणाचें आहे. ल.ता.वि. ३६अ

शिवाय 'शास्त्रीय संगीत' हा प्रयोगच मूर्खपणाचा आहे; 'संगीताचें शास्त्र' याला अर्थ आहे, परंतु शास्त्रीय खेळ, शास्त्रीय स्वयंपाक-चित्र-शिल्प यांना जर कांहीं अर्थ असेल तरच 'शास्त्रीय संगीत' याला अर्थ येईल !

५. याची अधिक चिकित्सा मुळेकृत "भारतीय संगीत भाग १" या पुस्तकाच्या द्वितीयावृत्तिच्या संपादकीय टीपांत केली जात आहे. "स्वररागविचार" या पुस्तकांत या विषयाचा सविस्तर उद्‌घापोह करूं.

६. हा भ्रम पाश्चिमात्यांमध्येहि आढळतो; मूळ आधार पाहिल्यानंच तो नाहीसा होतो. एकाद्या वस्तुचें गणितबद्ध वर्णन म्हणजे त्या वस्तुची निर्मिति नव्हे. पादुयागोरास्चा भाकड भावडेपणा गणितज्ञांना अवगत असतोच; जिज्ञासूंनी ई. टी. बेल्कृत "मन् ऑफ् मॅथमेटिक्स" हे गाजलेलें अतिसुबोध पुस्तक वाचलें तरी पुरे.

७. संगीतब्राह्म इतर विषयांचें जें प्रस्तुत लेखकाचें वाचनमनन आहे, त्यावरून त्याला असें पटलें आहे कीं "भारतीयांच्या विचारपद्धतिवर क्रिस्ती पाश्चिमात्यांच्या संघटित टीकेचा परिणाम" हा एक मोठा उद्धोधक संशोधनविषय होईल. पाश्चिमात्य लोकांशीं संबंध आल्यामुळें आपली विचारपद्धति कांहीं पाळटली खरी, परंतु ते क्रिस्ती होते, क्रिस्तमतप्रचारक केवळ नव्हेत तर चर्चविचार प्रचारक (!) होते, त्या भूमिकेतूनच त्यांनीं आपणांस मार्गदर्शन सुरू केलें, या वस्तुस्थितिमुळें त्या फेरबदलाला, त्यांतून निघालेल्या परिभाषेला, एक अमुक वळण लागलें. तसें वळण, तेवढें मोटें वळण, ते लोक इतर धर्मपंथांचे असते (अथवा धर्मसंघटनेचा, चर्चचा, या प्रक्रियेमध्ये संबंधच न येता) तर लागलें नसतें; असें प्रस्तुत लेखकाचें मत झालें आहे.

८. आणि म्हणूनच या अनुबंधांत पाश्चिमात्य परिभाषा तशीचीतशीच (इटालियन्, इंग्रजी वगैरे) ठेवली आहे, भाषांतर केलें नाहीं. कोश हाताशीं असल्यावर भाषांतराला काय उशीर ? पण तें योग्य नव्हे व इष्ट नव्हे. हार्मनी, रिट्म्, टेंपो, पॅलिफोनी, रजिस्टर इत्यादि अनेक कल्पना आधी स्पष्ट जाणून घेतल्या पाहिजेत. केवळ शाब्दिक मराठीकरणांमुळें, जें खरोखर अज्ञात अथवा अल्पज्ञात तें पूर्ण माहीतच असा भ्रम होतो.

९. आपली विवादी-स्वरकल्पना पाश्चिमात्य संगीतांत उपयुक्त किंवा ग्राह्य नाहीं. शिवाय एकूण वाद्यघोषामध्ये ज्याला आपण विवादी म्हणतो अशा स्वरनादांनाहि विशिष्ट कार्य असतेंच; ते महत्त्वाचे होतात.

१०. पाश्चिमात्यांच्या दृष्टिने बारा सुरांचें त्यांचें सप्तक अपरिहार्य आहे आणि ज्या रीतिने त्याचा वापर होतो त्या रीतिमध्ये तें बेसुरें नाहीच. हे 'स्वररागविचार' पुस्तकांत सिद्ध करूं.

११. "मूळ स्वरसप्तक" ही कल्पनाच खोटी. शिवाय स्केल ऑफ सी मेजर हे तंतोतंत बिलाबल सप्तक नाही. अगदी "श्रुतिशुद्ध"ता पाळून मेजर डियाटोनिक् डोरेमीफा स्केल केलें तरी त्यांत 'ला' हा स्वर आपल्या बिलाबलाच्या सप्तकाच्या धैवताच्या जरा खाली जाईल.

१२. C ही पट्टी नानासप्तकांत येते. सात सप्तकांतील चवथें म्हणजे मधलें सप्तक येथें अभिप्रेत आहे. तो 'मिड्ल् C'. कंपद्रुतिची निश्चिति A या स्वरनादावरून केली जाते; त्याच्या सापेक्ष C ठरतो. मिड्ल् A सन १८३४ पासून ४०० हेर्स् या कंप-द्रुतिचा असे तेव्हां गणितागत मिड्ल् C २४० हेर्स् होई; परंतु 'बारा सुरांच्या' सप्तकांत तो नेमका २४० होत नाही. 'क्लेमंटस्-देवल् यांची श्रुतिपेटी' जी म्हण-तात तिचा C १७४ हेर्स्चा आहे, पुरुषी आवाजाला योग्य आहे. त्याचा आधार १८९६ मध्ये ठरलेला लंडन फिलहार्मोनिक A=४३५ हेर्स्. हल्लीं इण्टर्नॅशनल् स्टॅंडर्ड पिच् A=४४१ हेर्स् आहे, त्यावरून गणितागत मिड्ल् सी २६४.५ हेर्स् होतो. आणि बाजाच्या पेटीची पांढरी एक ही पट्टी मिड्ल् सी ची सुळी नव्हेच, ती एक सप्तक खालची (C_२) आहे. मिड्ल् सी म्हणजे बाजाची नर-पट्टी पांढरी आठ !

१३. हार्मनी म्हणजे काय, तिचे प्रकार किती वगैरे कांहींच माहीत नसतांना आपणांकडे वादचर्चा मांडणारे बरेच विद्वान आहेत.

१४. या अनुबन्धाचा विषय रिद्म् हा आहे. दाखवून दाखवायें तें हें कीं रिद्म् म्हणजे आपला लय नव्हे. पाश्चिमात्यांचा लयविचार कोणत्या मार्गानें कसा जातो हेंहि सांगितलें पाहिजेच; आणि त्यासाठीं या कल्पना व हे शब्द आधीं माहीत असलेच पाहिजेत.

१५. आपल्या संस्कृत ग्रंथांत उरःकंठशीर्ष हीं तीन मंद्रमध्यतारोत्पादक शारीरस्थानें सांगितली आहेत. त्यांप्रमाणेंच त्यांच्याकडेहि चेस्ट रजिस्टर, थ्रोट रजिस्टर, हेड रजिस्टर हीं तीन शारीर 'रजिस्टर्स' आहेतच; पण ती प्रत्येक व्यक्तीचीं समान नसतात. फैवाझ-खांचें हेड रजिस्टर हें लता मंगेशकरचें थ्रोट रजिस्टर किंबहुना चेस्ट रजिस्टरहि आहे. व्यक्तिनिरपेक्ष असें रजिस्टर-वर्गीकरण करावयाचें तर व्यक्तिनिरपेक्ष असें साधन म्हणजे वाद्यच वापरलें पाहिजे, त्यावरून एकेका व्यक्तीचा एकूण आवांका नीचस्वर-क्षेत्राचा कीं अमुक उच्चतेचा, हें ठरेल. अगदीं नीचतम नादापासून सुरुवात करून उंच जातां जीं स्वरनादक्षेत्रें एकेक रजिस्टर म्हणून मानतात तीं अनेक आहेत; त्यांपैकी मुख्य तीं चढत्या क्रमाने पुढीलप्रमाणें :

१. कॉण्ट्राबासो, अतिशय ढाला आवाज, अत्यंत विरल, सुमारे ६५ हेर्स् ते सुमारे २५० हेर्स्.

२. बासो, पुरुषाचा ढाला आवाज. सुमारे ८० हेर्स् ते सुमारे ३४० - ३५० हेर्स्.

३. बारीटोन्, उदाहरणार्थ फैयाझखों, पुरुषाचा खर्ज आवाज, सुमारे ९० हेर्त्स् ते सुमारे ३७०-३९० हेर्त्स्.

४. टेनॉर्, बहुसंख्य पुरुषगायकांचा, सुमारे ११०-१२० हेर्त्स् ते सुमारे ४८० हेर्त्स्, अपवादात्मक (उपाहरणार्थ विष्णु दिगंबर) सुमारे ५४० हेर्स् पर्यंत.

५. कॉण्ट्राह्टो, पुरुषाचा उंच आवाज, स्त्रियांचा ढाला आवाज, सुमारे १२० हेर्त्स् ते सुमारे ६८०-७०० हेर्त्स्, उदाहरणार्थ अब्दुलकरीम, चंदाबाई नार्वेकर.

६. आल्टो, पुरुषांचा अत्यंत विरळ, स्त्रियांचा बहुसंख्येने, सुमारे १६०-१७० हेर्त्स् ते सुमारे ८००-८५० हेर्त्स्.

७. मेत्सोसोप्रानो, सुमारे १६५-१७५ हेर्त्स् ते सुमारे ८७५ हेर्त्स्, अपवादाने सुमारे ९७५ हेर्त्स्.

८. सोप्रानो, सुमारे २२०-२४० हेर्त्स् ते सुमारे ११५० हेर्त्स्, अतिविरळ १३०० हेर्त्स्, (२१०० हेर्त्स् पेक्षां स्त्रीकंठ उंच गेलेला नमूद नाही,) बरील आंकडे हे कमालकिमान मर्यादांचे आहेत, ते 'जोडी जोडी'ने समजावयाचे नाहीत. पाश्चिमात्य गायक आपापल्या नैसर्गिक रजिष्टरच्या बाहेर गात नाहीत, प्रत्येकाने निदान अडीच-जमल्यास तीन-सतके फिरावे हा अट्टहास तेथे नाही.

(कंठदृष्ट्या यांत धर्माचाहि विचार होतो, कोलोरातूरा कंठाला दुतालंकार सहजसाध्य होतात, जशी मुलोचना चव्हाण, ड्रामॅटिक् कंठाला भावनाप्रकटीकरण अधिक साध्य, जशी वत्सला कुमठेकर, लता मंगेशकर आणि आशा भोंसले यांचा विशेष गुण हाच की त्या कोलोरातूरा व ड्रामॅटिक् या दोन्ही कंठजातींत खेळू शकतात. लिरिक् हा शुद्धकंठ; जशा लीलाबाई शिरगांवकर, केशरबाई, गौहरजान, हिराबाई या पूर्वी लिरिक्-ड्रामॅटिक् यांच्या सांधिवर गात)

स्टाफ् म्हणून जो असतो त्याचा इष्ट तेवढाच भाग, मुख्यतः पांच ओळी, एकेका वाद्यसंदर्भात-कंठसंदर्भात लिहितात व छापतात. खालच्या ओळीवर एका पट्टीचा नाद, नंतरच्या मोकळ्या जागेत तिच्यावर ("अर्धपट्टी" सोडून) एक पट्टी, तिच्यावरच्या ओळीवर त्यापुढची पूर्ण एक पट्टी, असा हा तुकडा होतो व त्यांत ५ रेखा + ४ जागा + १ सर्वात खालची मोकळी जागा + १ सर्वात वरची मोकळी जागा अशा ११ पट्ट्यांची म्हणजे दीड सप्तकाची सोय होते. कोटें यापलीकडचा स्वर असला तर तो दाखविण्यासाठी फक्त तेवढ्यापुरत्या तोंटक्या ओळी खालीवर अधिक काढतात. अशा या पांच रेखांच्या तुकड्यांचे एकूण नादक्षेत्र दाखवणे अवश्यच आहे. त्यासाठी तुकडा सुरू होतो त्या ठिकाणी (डावीकडे) अक्षरांसमान मोठ्या खुणा करतात. त्यांना क्लेफ् (की) म्हणतात. अशा क्लेफ् अनेक आहेत, पण साधारणतः तीन पुरतात. त्या म्हणजे एफ् क्लेफ् किंवा वेज् क्लेफ्, व्हियोला क्लेफ् किंवा आल्टो अथवा सी क्लेफ्, व ट्रेबल् क्लेफ् किंवा जी क्लेफ्.

एफ् क्लेफ् ची खूण साधारण 'सात' हा आंकडा ७ असा उभा छापल्यास होईल तशी, असें सांगतां येईल. ७ ची गांठ वरून दुसऱ्या ओळीवर, तेथें बाजाची पांढरी चार पट्टी, F_1 , खालपासून पांच ओळीवरच्या पट्ट्या G_2, B_2, D_1, F_1, A_1 , म्हणजे पहिल्या दोन ओळीवरचे (खर्ज) नाद आपल्या बाजापेटीत नाहीत; नंतर खालून तिसऱ्या ओळी-खालच्या जागेंत पांढरी एक, तिसऱ्या ओळीवर पांढरी दोन, वरच्या जागेवर पांढरी तीन, त्यावरच्या चौथ्या ओळीवर पांढरी चार, वरच्या जागेवर पांढरी पांच, पांचव्या ओळीवर पांढरी सहा (त्यावर मोकळ्या जागेंत पांढरी सात.)—या क्षेत्रांतला नाद तो वासो. $G_2 A_2 B_2 C_2 D_1 E_1 F_1 A_1$.

सी क्लेफ्चा सी हा मिडल सी, जो आपल्या शब्दपंडितांचा आवडता तथाकथित २४० समजला जातो, व ज्याला ते "आपला सा" म्हणतात ! या क्लेफ्ची खूण B या अक्षरा-सारखी; Bची बॅबी मधल्या म्हणजे तिसऱ्या ओळीवर, तेथें पट्टी C म्हणजे पांढरी एक नव्हे तर पांढरी आठ, खालपासून वरपर्यंत मोजतां—रेघ १, पांढरी चार; जागा, पांढरी पांच; रेघ २, पांढरी सहा; जागा, पांढरी सात; रेघ ३, पांढरी आठ (मिडल सी); जागा, पांढरी नऊ; रेघ ४, पांढरी दहा; जागा, पांढरी अकरा; रेघ ५, पांढरी बारा. हे क्षेत्र आल्टो, $F_1 G_1 A_1 B_1 C D E F G$.

जी क्लेफ्ची खूण & सारखी; & ची मांडीची घडी खालून दुसऱ्या ओळीवर, तेथें मिडल जी म्हणजे पांढरी बारा पट्टी. क्षेत्र ट्रेबल, $E F G A B C' D' E' F'$; पांढरी दहा ते पांढरी अठरा.

येथें मुद्रामच पांढरी आठ, नऊ असें लिहिलें आहे: त्याऐवजीं पांढरी एक-दोन असाच आपल्याकडे प्रघात आहे; 'रजिस्टर' आपणांस ऐकूं येतें पण आपण त्याकडे दुर्लक्ष करतां: भीमसेनच्या साथीला फिडल घेतों व साथ तंतोतंत जमली म्हणतो; सतकमेद प्रहात नाही.

१६. ही क्लायमॅक्स कल्पना आपणाकडे आणण्यांत कांहीं स्वारस्य नाही. त्यामुळें शब्दपाडित्य वाढेल, विद्येंत कांहीं भर पडणार नाही.

१७. कित्येक दशकांनंतर मुरलेली ही प्रस्तुत लेखकाची धारणा आहे. पाश्चिमात्य संगीताचा अभ्यासविचार त्यांच्याच भाषेंत केला पाहिजे, आपला आपल्या भाषेंत, जावें त्याच्या वंशा तेव्हां कळे, असें हें पथ्य इतरहि विचारक्षेत्रांत पाळलें पाहिजे. अपवाद फक्त गणित, भौतिक विज्ञान इत्यादि देशकालसमाज-भाषा-निरपेक्ष विषयांचा, त्यांतमुद्दां मराठीकरण करावयाचें तें व्याख्याकल्पनादिकांवरूनच. केवळ शब्दव्याकरणानें नव्हे !

१८. स्थूलमानानें व त्रोटकपणें असें सांगता येईल कीं क्रिस्तीशक २०० ते १३०० पर्यंत हा काळ मोनोफोनीचा; त्यानंतर मोनोफोनी ही 'विदग्ध' अशी राहिली नाही. या काळाला क्रिस्ती काळ म्हणतात, ८००-१६०० हा काळ पॉलिफोनीचा. त्यांत १२ वें

व १३ वें शतक हैं 'आर्स आंटीका' म्हणजे प्राचीन कलेचें; १४ वें शतक आर्स नोवा म्हणजे नव्या कलेचें. आर्स आंटीकाचा काळ हा 'मध्ययुगीन' किंवा गोथिक् काळ व आर्स नोवाचा काळ हा 'शेअर वर्षांच्या युद्धाचा' काळ म्हणून इतिहासांत नमूद आहे. या काळांत फ्रान्स व इटाली हे देश संगीतांत पुढें होते. १५ व्या शतकांत रेनेसांस् म्हणजे धार्मिक-सांस्कृतिक पुनरुज्जीवन सुरू झालें, फ्रान्स व इंग्लंड यांनां राष्ट्रे म्हणून महत्त्व आलें, उत्तर फ्रान्स व बेल्जियम-हॉलंड हे देश संगीतांत पुढें आले. श्री व्हॉइस् पॉलिफोनी, त्यांत उच्च पट्टीतल्या पार्टला महत्त्व, 'तीन पट्ट्यां' (सा-ग) वर म्हणजे ट्रायाडवर आधारित मेलडी व हार्मनी, (परंतु डायझ हार्मनी हीच अधिक), ट्रायाड मधील तीन नाद कसेहि ठेवणें (सा-ग-प ऐवजी ग-सा-प इत्यादि), स्वरवाक्यांच्या अखेरीस नीधसा सारख्या म्हणजे ७, ६, १ पट्ट्या असा प्रकार, कांडुस् फर्मुस्चें म्हणजे मुख्य मेलडीचें महत्त्व कमी, हें सुरुवातीला झालें. नंतर फोर् व्हॉइस् पॉलिफोनी-तिच्यांत सर्व पार्ट समान महत्त्वाचे-आणखी एक बेज् रजिस्टर, डायझस् विरळ, ७-६-१ पट्ट्यांऐवजी इतर स्वरवाक्यन्यास (केडन्स्), हे प्रकार नंतर आले. १६ वें शतक हें पॉलिफोनीचें सुवर्णयुग. खिल्यांची छपाई जरी १४५४ मध्ये सुरू झाली होती तरी आतां (१५०१) ती संगीतासाठीं उपयुक्त झाली. हा काळ रेफर्मेन्शन-काउंटररेफर्मेन्चा; त्यांत लौकिक संगीत खूप वाढलें. स्वतंत्र वाद्यवादन व त्यासाठीं स्वतंत्र रचना हा प्रकार सुरू झाला ! लूथरप्रणीत (१४८३-१५४६) प्रोटेस्टंट पंथानें आपलें धर्मसंगीत नव्या प्रकारांनीं समृद्ध केलें. त्यांत कोराल मेलडी मुख्य. ती विशेष छंदो-बद्ध व विलंबितगतिची, शान्तरसप्रधान, ५ ते ८ पार्टची असते; डिस्सोनन्स् जवळ जवळ नसतोच. मेजर-मायनर् या सप्तकवर्गीकरणाला आतां महत्त्व आलें. फ्रान्स-मधील गीतांत (शांसों मेझ्यू[ड]रे मध्ये) हें विशेष आलें कीं आघाती नादाचा काळ दुष्पट ठेवावयाचा. या काळापर्यंत वाद्यसंगीत हा एक अलग भाग झाला. कंठसंगीत व वाद्यवादन यांत फरक झाला, त्याला वाद्यसंगीतांतील पुढील लक्षणां कारण होत : १) औडवषाडवासारखे किंवा त्याहून 'उडते' म्हणजे मधले अनेक स्वर वर्ज करणारे मेलडीप्रकार. (याला अँग्युलर् म्हणजे कॉपन्याकॉपन्यांची मेलडी असा गचाळ शब्द आहे). २) खूप दीर्घ नाद, खूप दीर्घ स्वरवाक्ये. ३) आघातप्रधानता!! व आडलय म्हणजे सिकोपेन्शन. ४) डिस्सोनन्सला प्राधान्य ! कारण डिस्सोनन्स हा वाद्यांनां साध्य, कंठाला सहजसाध्य नाही. ५) द्रुत-अतिद्रुत लयगति. १६०० नंतर ऑर्गन् हें वाद्यहि प्रगत झालें व संपूर्ण सात सप्तकांचा स्टाफ ऑर्गन्वर दाखवतां येऊं लागला. बारा पट्ट्यांवर आधारित स्वरवर्णव्यवस्था सुरू होऊं लागली.

१६००-१७५० हा 'बारीक्' काळ, त्यांत भव्यदिव्य, धीरकरुण अशा प्रकारांकडे व अलंकरणाच्या बारकाव्याच्या तपशीलाकडे फार लक्ष पुरवले गेलें. चर्च व राजसत्ता या दोहोंवेंहि बर्चस्वस्थापनेचें ध्येय, त्यामुळे त्यांचा आश्रयहि वाढला. मध्यम वर्ग-व्यापारी श्रीमंतवर्ग आधींच्या शतकांत बळाबलेला, तो आतां प्रतिष्ठित झाला व लौकिक कलांनां

उदार सहाय्य करू लागला. या काळांत वाद्यसंगीत बळावले, ऑपेरा प्रकार सुप्रतिष्ठित झाले, कांहीं होमोफोनी त्यांमुळेच व चर्चमुळे पुन्हां आली; टोनेलिटी स्पष्टग्राह्य झाली. पॉलिफोनीपेक्षां हार्मनीला महत्त्व आले. क्रोमॅटिक् हार्मनीचा प्रचार झाला. सोनाता-कॉन्चॅर्तो-ओव्हेर्त्यु(इ)र्-स्यूग् आदि प्रकार बळावले. आणि याच काळांत सप्तकाचे बारा समभाग करणारी टूवेल्व्ह टोन् ईक्वल् टेम्परमेंट ही व्यवस्था आली; ती अपरिहार्यच होती ! १७५०-१८२० हा क्लासिकल् व १८२०-१९०० हा रोमॅटिक् काळ. क्लासिकल् रोमॅटिक्चा या संदर्भातील खरा अर्थ वर दिलाच. तोच मूळचा खरा अर्थ आहे. रोमॅटिक् संगीत म्हणजे "अशास्त्रीय, सुगम, सुगमशास्त्रीय" वगैरे संगीत नव्हे !

१९. चर्च् म्हणजे देऊळ खरें, पण धर्मसंघटना म्हणजेच चर्च् हाहि एक विशिष्ट अर्थ आहे व तो महत्त्वाचा आहे. ही कल्पना आपणांकडे नाही. (कोणी ब्राह्मणी वगैरे शब्द वापरतात; पण ब्राह्मणवर्चस्व व चर्चसत्ता हे वेगवेगळे आहे.)

२०. या आंब्रोझिने भारतीय संगीताची, विशेषतः त्यांतील सूक्ष्मस्वरभेदलक्षी सप्तकव्य-वस्थेची, तारीफ केली आहे; ती आपल्याकडे मोठ्या दिमाखांने उद्धृत केली जाते, परंतु ही आपली स्वरव्यवस्था (अथवा प्राचीन ग्रीक् व्यवस्था) पॉलिफोनी-हार्मनी वगैरे प्रकारांना अपश्यकारकच आहे ! आणि आज नानावाद्यमेळांचेंच संगीत पाश्चिमात्यांत सर्वाधिक प्राबल्य आहे म्हणून बारा सुरांशिवाय त्यांना तरणोपायच नाही. म्हणून तर टोनेलिटी हा त्यांच्याकडे एक प्रयोगविषय झाला, या शतकांत रिम्स्की-कासाकोफ्, बार्च्ळॉक्, आल्वा आब्रा, ईवान् रुझन्येग्रादस्कि, हान्स बार्थ्, मिले, होनेगर्, शोएन्वर्ग्, आस्वन् बर्ग्, आंतोन् व्हेबर्न्, स्त्रावीन्स्कि अशा अनेकांनी टोनेलिटी व स्वरव्यवस्था यांजवर नाना प्रयोग करून रचना केल्या.

२१. आपले साहित्यिक ऑर्गेनिक् शब्द दिसला कीं लगेच 'सेंद्रिय' असे भाषांतर करतात ! ऑर्गेन्=इंद्रिय !

२२. हा प्रस्तुत लेखकाचा प्रत्यक्ष अनुभव आहे. सुमारे पंचवीसएक वर्षांपूर्वी जर्मनी-मध्ये फावल्या वेळीं त्याच्या पाश्चिमात्य संगीतशिक्षणास रीतसर प्रत्यक्ष सुरुवात झाली तेव्हां त्याने आपल्या शिक्षकाला व त्याच्या साथीदारांना "हें बरें लागतें हें कर्कश" अशीं मते सांगितलीं; तेहां असें कां होतें याचा सर्वांनीं मिळून एकच खल केला. प्रस्तुत लेखकाकडून ते लोक भारतीय संगीताची माहिती घेत होते म्हणून विचारांनां कांहीं समान आधार होताच. त्या खलांतून हें कारण सांपडलें आहे.

२३. केवळ कल्पना यावी म्हणून सारेगम पद्धति वापरून कांहीं सार्धी पण उद्धोषक उदाहरणें खालीं देतो. लक्षांत घ्यावें कीं या 'पट्ट्या' आहेत, कोणतीहि पट्टी 'सा' असें म्हटलेलें नाही. बाजाच्या पेटीची पांढरी आठ पट्टी (एक नव्हे !) ती सा; पांढरी एक

ती सा, तिच्याखालींहि पड्या कल्पाव्या त्या उतरत्या क्रमाने ना धा पा वगैरे, पांढरी पंढरा पट्टी ती सा', पांढरी बावीस ती सा'', असें फक्त लिहिण्यासाठीं मानलें, काळ्या पड्या रंगमाधन. मा(म्हणजे तीव्र म) हें काळी तीनचें कल्पित नांव, पांढऱ्या पड्या सारागामपधाना, खालील लिपिकरणांत एकाखालीं एक लिहिलेले सर्व नाद एकसाथच समजावे,

ही एक मोनोफोनीची ओळ पहा—

॥ प ऽ सा' ऽ । ऽ ना धा ऽ । गा' ऽ म' ऽ । गा' रा' सा' ना । सा' ऽ ऽ ऽ ॥

यालाच साथ देऊन होमोफोनी पहा—

प	ऽ	सा'	ऽ	ऽ	ना	धा	ऽ	गा'	ऽ	म'	ऽ	गा' रा' सा' ना'	सा' ऽ ऽ ऽ
गा	ऽ	गा	ऽ	म	रा	सा	ऽ	गा	ऽ	रा	ऽ	सा ऽ रा, ऽ	गा ऽ ऽ ऽ
सा	ऽ	धा	ऽ	धा	प	गा	ऽ	ना	ऽ	धा	ऽ	प ऽ म ऽ	प ऽ ऽ ऽ
प	ऽ	गा	ऽ	म				गा	ऽ	रा	ऽ	सा ऽ रा, ऽ	
सा	ऽ	धा	ऽ	धा	प	धा	ऽ	प	ऽ	म	ऽ	प ऽ प ऽ	सा ऽ ऽ ऽ

(तिसऱ्या ओळींत रिकाम्या जागा 'दिसतात' एवढेंच, तेथें विरामाची खूण नको. एकूण 'साथीचे' नाद चार नव्हेत तर तीनच, एवढाच अर्थ तेथें होतो. आतां त्या मोनोफोनींतूनच पॉलिफोनी पहा—

प	ऽ	ऽ	ऽ	सा'	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ना	धा	ऽ	ऽ	ऽ	गा'	ऽ	ऽ	ऽ	म'	ऽ	ऽ	ऽ
गा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	धा	ऽ	ऽ
—	रा	सा	ना	धा	प	म	गा	रा	सा	गा,	म	धा	प	म	गा	प	म	गा,	रा	सा	धा	धा

गा'	ऽ	रा'	ऽ	सा'	ऽ	ना'	ऽ	सा'
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	गा	ऽ	म	ऽ	म ऽ गा रा गा ऽ ऽ ऽ
सा	रा	गा	म,	प	धा	प	प	सा

(दोन दंडांमध्ये एकेक मेझर्, एकूण चारमध्ये ५ मेझर्स, प्रत्येक मेझर्चा काळ समान.)

हें करून पाहिलें म्हणजेच होमोफोनी-पॉलिफोनीमधील फरक कळेल, एरव्हीं नाही. आतां पॉलिफोनीचा एक अगदीं साधा, लोकप्रिय प्रकार पहा. हा साध्या गीतांत विशेष आदळतो, त्याला रोंदो म्हणतात; इंग्रजीत पूर्वी 'कॅचेस्' म्हणत, हल्लीं 'राऊंड' म्हणतात, येथें एकूण चार ओळी एकाखालीं एक आहेत, त्यांनां वरून खालीं असे

१,२,३,४ हे क्रमांक देऊ. हें फोर् पार्ट राऊंड आहे. पहिल्या गायकानें १,२,३,४ या क्रमानें मेलडी गावयाची. दुसऱ्यानें २,३,४,१, या क्रमानें. तिसऱ्यानें ३,४,१,२ व चवथ्यानें ४,१,२,३ या क्रमानें. म्हणजे त्या त्या ओळींतले सूर लावावयाचे. गीताचे शब्द जे काय असतील ते सरळ चरणांप्रमाणें, अर्थाप्रमाणेंच म्हणावयाचे. म्हणजे, पॉलि-फोनी ही सुरांमध्ये असते, शब्दांमध्ये नव्हे. सर्वांनीं एकाच क्षणीं सुरुवात करून एकाच लयांत गावयाचें. येथें षष्ठांश लय आहे, म्हणजे एका मेझर्समध्ये सहा समकाल नादभाग आहेत. (मेझर् दोन उभ्या दंडांत आहे.) एका बार्मध्ये दोन मेझर्स आहेत. (बार्ची खूण दुहेरी दंड, त्याच्यापुढें लगतच विसर्गाप्रमाणें दोन टिबें दिलीं कीं तो संबंध बार् पुन्हा घ्यावयाचा.) येथें 'पहिला' व 'तिसरा' मेझर् हे अर्धवट आहेत; म्हणजे 'पहिल्या' मेझर्समध्ये फक्त ३ मेझर्भागच आहे (तोड षष्ठांशाचें आहे), व 'तिसऱ्या' मेझर्समध्ये ६ मेझर्भाग आहे. एकूण मेझर् दोनच होतात. बीट हा प्रत्येक मेझर्च्या सुरुवातीला.

पार्ट १	सा	प ऽ गा म ऽ म	गा ऽ ऽ गा ऽ	— येथें 'दोन्ही धैवत' आहेत.
२	गा	रा ऽ सा रा ऽ ना	सा ऽ ऽ सा ऽ	
३	सा'	ना ऽ धा ध ऽ प	प ऽ ऽ प ऽ	
४	प	प ऽ धा म ऽ रा	सा ऽ ऽ सा ऽ	

असें रोदोचे अनेक प्रकार आहेत.

बरील प्रकार हा 'कॅनन्' नामक पॉलिफोनीचें उदाहरण आहे. कॅनन् मध्ये वेगवेगळ्या पार्ट्सची मेलडी समान चालीचीच असते, पण एक मेलडी दुसरीच्या मागे किंवा पुढें चालते. त्यामुळे चाल एकच असली तरी एका क्षणीं उमटणारे वेगवेगळे नाद हे वेगवेगळ्या उच्चतेचे होतात. एक साधी टू पार्ट कॅनन् पहा. यांत मेझर्चे भाग १,२,३, या मेझर्समध्ये चार चार, ४, ५, ६, ७ या मेझर्समध्ये आठ आठ, व आठव्या मेझर्समध्ये फक्त एकच अखंड नाद आहे.

सा ऽ गा प	ऽ म गा रा	गा ऽ ऽ म	ऽ ऽ गा रा गा ऽ धा ऽ	प ऽ ऽ ऽ सा' ऽ ऽ ऽ
सा ऽ गा प	ऽ म गा रा	गा ऽ ऽ ऽ ऽ म ऽ	म ऽ गा रा गा ऽ धा ऽ	
ना ऽ रा' ऽ सा' ना धा प	प ऽ म ऽ ऽ ऽ ऽ	गा		
प ऽ ऽ ऽ सा ऽ ऽ ऽ	ना ऽ रा सा ना धा प	सा		

कॅनन्च्या एका प्रकारांत असें होतें कीं एक पार्ट आरोही तर दुसरा अवरोही; पण त्या आरोह-अवरोहक्रमांत जे नियम असतील ते दोन्ही पार्ट्सचे सारखेच. पुढील उदाहरणांत एक पार्ट तीनतीन पद्यांनीं चढतो, दुसरा तीनतीन पद्यांनीं उतरतो. याला इन्व्हर्शन म्हणतात.

सा ऽ गा प	प ऽ गा ऽ म प ध ना सा	ऽ ना धा प धा ऽ गा ऽ
सा ऽ ऽ ऽ धा ऽ म ऽ	म ऽ धा ऽ प म गा रा सा	सा ऽ ऽ ऽ रा ऽ ऽ प धा प म गा म ऽ धा ऽ

सा ऽ ऽ ऽ रा ऽ ऽ प	गा
धा प म गा म ऽ धा ऽ	सा

कांकित्सा (इंग्रजी कॅन्) नांवाचा कॅन् प्रकार आहे, त्यांत एका पार्दूची जी मेलडी असेल तीच दुसरा पार्दू उलटी म्हणजे उलट क्रमानें घेतो, उदाहरणार्थ—

सा ऽ गा प	सा' ऽ, ना धा, प म गा म	प धा म प, गा रा सा सा'
सा	ना ऽ धा ऽ, ऽ प ऽ धा	सा सा रा गा प म धा प

सा'	
म गा म प, धा ना, ऽ सा	प गा सा ऽ

याला रीट्रोग्रेड गति म्हणतात, वरील उदाहरणांत वरचा पार्दू डावीकडून उजवीकडे; खालचा पार्दू अगदीं तोच, पण उजवीकडून डावीकडे. प्रत्येक प्रकारांत एक मेलडी अमुक न्हवतेची तर दुसऱ्यांतील मेलडी दुप्पट, तिप्पट वगैरे दीर्घतेची, असेंहि करतां येतें, तें ऑगमेंटेशन. —जसें एकाच्या लयाच्या निमपट लयांत दुसऱ्यानें वाजवायचें, अशा अनेक पार्दूच्याहि कॅन्न्स होतात.

पॉलिफोनीचे फ्यूग्, कोराल् प्रेल्ड, मोते, मास्, वगैरे कैक प्रकार आहेत, पण येथें फक्त मुद्दा ध्यक्त करावयाचा आहे, वरील उदाहरणें कोणाला जोडीला घेऊन प्रत्यक्ष वाजवून ऐकून अनुभव घ्यावा, तरच पॉलिफोनी म्हणजे काय हें कळेल, व ती आपल्या कानांच्या संवयीची नसते हें पटेल. (वरील उदाहरणें अतिशय सोपी व प्राथमिक आहेत !)

आतां या प्रत्येक पार्दूच्या अंतर्गत जर एका क्षणीं एकच नव्हे तर कर्मांतकमी दोन किंवा तीन स्वरनादांचें मिश्रण असलें (जसें सा ऐवजी सागप हे तीन एकसाथच), तर काय एकूण ऐकूं येईल त्याचा अंदाज घ्यावा !

२४. 'लॉज ऑफ मेलडिक प्रोग्रेसन्' असें प्रकरणच हेल्मोल्त्स्च्या पुस्तकांत आहे. 'लॉज ऑफ हार्मोनिक प्रोग्रेसन्' हा तर परीक्षेचा एक विषयच असतो. स्वरसंगति

जी कर्णमधुर म्हणून मानतात ती हार्मनीच्या दृष्टिने वेगळी व मेलडीच्या दृष्टिने वेगळी, ना ऽऽ सा ऽऽ हे यमनादि रागांत फार कर्णमधुर; पण ना सा हे एकसाथ नाद कर्णकटु !

२५. पॉलिफोनीचे सोपे प्रकार जसे दाखवले तसे हार्मनीचे दाखवणे आतां अवश्य वाटत नाही; छपाईलाहि ते सोईचे नाही, आणि हार्मनीचे प्रकार इतके आहेत कीं किती सांगणार ! तरीहि ज्याला अवघड पॉलिफोनीप्रकार पचनीं पडले त्याला सोपी हार्मनी समजेल असा अनुभव आहे.

२६. भारतीय संगीताचा वैज्ञानिक दृष्टिने विचार करणारे जे अत्यल्प लोक आहेत त्यांत प्रो. सी. आर्. शंकरन् व त्यांचे विद्यार्थी डॉ. बी. सी. देव (व देवांचे सहाय्याची) यांचीं नांवां घेतलीच पाहिजेत. देवांनीं अनेक पाश्चिमात्य सिद्धान्त एकेक असे वेळून त्याचा पडताळा भारतीय संगीतांत घेण्याबद्दल प्रयोग केले, विचार केला. " रागांतून 'सा' हा आधारनाद, आधीं माहीत नसतानाहि, आपोआप व्यक्त होतो " असें एक मत त्यांनीं मांडलें आहे. (तें प्रस्तुत लेखकाला पूर्णपणें मान्य नाही). देवांच्या आधींच प्रो. डॉ. संन्याल यांनीं मात्र, " प्रत्येक रागांत निदान तीन स्वरनाद मुख्यसे आढळतात व त्या प्रत्येकाभोवतीं स्वरवाक्यें धांवत असतात " असें मत संख्यात्मक गणतीप्रयोगांवरून मांडलें आहे. (तें प्रस्तुत लेखकाला ब्राह्म वाटतें). - देवांचे व त्यांच्या पंथाचे दोष हे कीं, प्रयोगाधार अतिशयच अल्प; उदाहरणें फार थोडीं; गृहीतकल्पनांवर अधिक-व सांगूनसवरून-भर; प्रायोगिक सिद्ध विज्ञानाऐवजीं असिद्ध 'मानसशास्त्रीय' कल्पनांकडे सर्वाधिक लक्ष; (त्यांचा विषयहि फिशिक्स् नव्हे तर 'सायकोफिशिक्स्'-संदिग्ध, अव्याख्यात, ऐसपैस व शब्दाधारित); आणि सर्वांत खेदकारक म्हणजे विज्ञानामधून ते केव्हां कसे अभ्यात्म-पारलौकिक विषय, 'थिऑसफी' वगैरे फॅशनेब्लू पंथ, यांत घुसतील व त्यांनांच प्रामुख्य देतील, तें सांगतां येणार नाही. त्यांच्या प्रयोगयंत्रणांबद्दलहि टीका करतां येईल, तें वेगळेंच. आम्ही गूढवादी आहों, आधीं 'तत्त्व'-कल्पना गृहीत करून नंतरच तर्क सुरू करतो, हें ते स्वतःच स्पष्ट स्वच्छ लिहितात. तेव्हां वाद उरतच नाही, पण हें विज्ञान नव्हे व फिशिक्स्, सायकोफिशिक्स्हि, नव्हे; हें केवळ 'सायको' आहे. इतकें असूनहि त्यांचें महत्त्व मानलेंच पाहिजे. कारण एवढा तरी तर्कविचार कोण करतो ?

शंकरन्पंथाच्या विचारांचा परामर्श यानंतरच्या 'स्वररागविचार' पुस्तकांत घेणें योग्य होतील.

२७ 'फी फीलिंग्' ही कल्पना आपणांस अनुभवाविना कळणार नाही, येथें उगाच शब्द वाढवण्यांत अर्थ नाही, ऐकावें, ऐकावें.

२८ ततवाद्यें तीं स्ट्रिंग्ज्, अवनद्ध तीं टिम्पानी, आणि सुधिरवाद्यांचे गट दोनः बुडबुडं व ब्रास्, सुधिरवाद्य पितळेचें केलें कीं तें ' ब्रास् ' नव्हे !! तर ज्यामध्ये केवळ ओठांनीं नाद उत्पन्न होतो (उदाहरणार्थ आपला शंख) तो ब्रास् ! ज्याला पत्ती असते तें बुडबुडं; मग तें कोणत्याहि धातुचें, लांकडाचें वगैरें असो, घनवाद्यें तीं पर्क्युन्ः गॉग्, सिब्लस्, ट्रायांगल्, कास्तानेट् वगैरें, पट्ट्यांचीं वाद्यें तीं क्रीबोर्ड्, मग त्यांत पियानोसारख्या तारा असोत, आर्कोब्योसारख्या पत्त्या असोत अथवा ऑर्गन्-सारखे ' पाइप् ' असोत, आपल्या वाद्यांची सोनॉरिटी त्यांच्या कामरूमूझीकूमधील छोट्या दालनांतील वाद्यांहून अधिक नव्हेच.

आपल्या स्ट्रिंग्ज्मध्ये रुद्रवीणा काय ती भरदार; सोप्रानोपर्यंतचें उंच वाद्यच नाही. टिम्पानीमधील ताशा, नगारा, तुंदुभि, मोठा ढोल हे वेगळ्या प्रयोजनाचे. तसेंच शंख, तुतारी, कर्ण या सुधिरवाद्यांचें, आपल्या वाद्यांचें प्रयोजनानुसार वर्गीकरण मानसोच्छास व संगीतसमयसार या ग्रंथांत आहे, त्या वर्गीकरणाप्रमाणें स्थलकालभेद आपण करतो; मोठे अनेकजिनसी वाद्यमेळ आपल्याकडे नाहीत. सिनेमांत ते येऊं शकले असते, परंतु तशी दृष्टि त्या लोकांना नाही, — याचा अधिक विचार ' वाद्यवादनविचार ' पुस्तकांत करूं.

परिशिष्ट १

संदर्भ. आधार. साधनें

ग्रंथांच्या प्रसिद्धिचा स्थलकाल देतां आला असता तर समाधान झालें असतें; परंतु टिपणांची जमवाजमव कैक वर्षांची नानास्थळींची: त्या त्या वेळीं हा तपशील टिपून ठेवलाच होता असें नाहीं. या यादींत भौतिक विज्ञानादि विषयांचे ग्रंथ नाहींत, कारण ते कांहीं पूर्व-शिक्षणाविना समजणार नाहींत. त्याचप्रमाणें नियतकालिकादिकांतील स्फुट लेख नाहींत व केवळ नोटेशन्चीं पुस्तकेंहि नाहींत. येथील ग्रंथांतील मते प्रस्तुत लेखकाला मान्य आहेत असें नव्हे : कैकांच्या विरुद्ध भूमिका त्यानें घेतली आहे.

प्रातिस्थले : मुंबई—युनिव्हर्सिटी, भारतीय विद्याभवन, बॉम्बे ब्रँच ऑफ द रॉयल एशियाटिक सोसायटी, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय. पुणें—भांडारकर ओरिएण्टल रिसर्च इन्स्टिट्यूट, मद्रास—सेंट्रल लायब्ररी, युनिव्हर्सिटी लायब्ररी. कलकत्ता—सेंट्रल लायब्ररी, युनिव्हर्सिटी लायब्ररी. लखनऊ—युनिव्हर्सिटी लायब्ररी, कानपुर—गयाप्रसाद लायब्ररी. लंडन—इंडिया ऑफिस, ब्रिटिश म्यूझियम. सुटन्शेन्—माक्सिमिलियन् यूनिव्हर्सिटेट. वेडना—फ्रीड्रिश शिलर यूनिव्हर्सिटेट. बेल्लिन्—अलेक्झांडर हुम्बोल्ट यूनिव्हर्सिटेट, टेश्नरोन् होख्सथ्यूल्ड, फ्राइयड यूनिव्हर्सिटेट. पारी—ब्रिन्लिओतेकनासिओनाल्, ईकोल् नॉर्माल् स्युपीरिएर्. कांहीं खासगी संग्रह.

संक्षेपनिर्देश - [इं] = इंग्लिश, [ज] = जर्मन्, [फ्रें] = फ्रेंच्, [उ] उर्दू, [फा] = फार्सी, [सं] = संस्कृत, [गु] = गुजराती, [बं] = बंगाली. मराठीला निर्देश नाहों.

अग्निपुराणम्	(आनंदाश्रम आवृत्ति) [सं]
अग्निहोत्री.	मराठी वर्णोच्चारविकास
अजंभट्टः.	तर्कसंग्रहः (आठल्ये—बोडस—संपादित मुंबई आवृत्ति) [सं इं]
अपेल.	द नोटेशन ऑफ फॉलिफोनिक म्यूझिक, १००-१६०० [इं]
‘अप्रबुद्ध’.	पातंजलयोगसूत्र, पाद १. [इं]
अब्दुल करीमखां.	स्वरप्रकाश भाग १, २.
अभिनवगुप्तः.	अभिनवभारती (नाट्यशास्त्रम्—अंतर्गत, बडोदा आवृत्ति.) [सं]
„	ध्वन्यालोकलोचनः [सं]

अभ्यंकर, वासुदेशास्त्री.

” ”

अमीर खुस्रो.

अय्यर, सी. एस्.

अहोबलः.

आचरेकर, गं. भि.

आचरेकर, वा. गं..

आदित्यराम.

आनंदवर्धनः.

आयंगार, के. व्ही. रंगास्वामी.

आयंगार, रंगरामानुज.

आर्यभट्टः.

आल्योत्ता.

ईटन्, आर. एम्..

ईश्वरकृष्णः.

उल्मन.

ऊल्यनॉफ

उॅलन.

उॅश्वी, डब्ल्यू. आर.

एड्गोल्स, फ्रीड्रिश.

एडिंग्टन, आर्थर.

एलिस, ए. जे..

सर्वदर्शनसंग्रहः [सं]

अष्टाध्यायीचें मराठी भाषान्तर (पातंजलमहाभाष्य) भाग १ ते ८ (आठव्या भागांत काशीनाथशास्त्र्यांचें सहकार्य)

रिसाला [उफा]

द ग्रामर ऑफ् साउथ इण्डियन म्यूझिक [इं]

संगीतपारिजातः (काशी आवृत्ति) [सं]

मत्सरीकृता मूर्च्छना भाग १, २

भारतीय संगीत व स्वरशास्त्र

संगीतादित्य [गु]

ध्वन्यालोकः (निर्णयसागर आवृत्ति) [सं]

अ हिस्टरी ऑफ् इण्डिया भाग १ [इं]

हिस्टरी ऑफ् साउथ इण्डियन (कर्नाटक) म्यूझिक [इं]

आर्यभटीयम् [सं]

आस्ट्रियालिस्टिक रीअॅक्शन अग्येन्स्ट सायन्स भाग १, २ [इं]

सिम्नॉलिझम अॅण्ड ट्रुथ [इं]

सांख्यकारिका (गौडपादभाष्यासहित) (त्रिवेन्द्रम् आवृत्ति) [सं]

सेमॅण्टिक्स-अॅन इण्ट्रोडक्शन टु द सायन्स ऑफ् मीऽनिंग [इं]

अ हिस्टरी ऑफ् जाझ इन अमेरिका [इं]

फिलॉसफीज ऑफ् म्यूझिकल हिस्टरी [इं]

इण्ट्रोडक्शन टु काय्बॅनेटिक्स [इं]

हेन् ऑय्गेन इ(उइः)रिंग्ज उम्वेल्ट्सुंग देयर व्हिसन्शाफ्ट [ज].
इंग्रजी भाषान्तर : अॅण्टि इ(उइः)रिंग्ज, अधिकृत आवृत्ति
'म्येइदुनारादनाया कनीऽगा'चीच फक्त.

द नेचर ऑफ् द फिझिकल वऽलर्ड [इं].

ऑन द सेन्शेशन्स ऑफ् टोन (हेल्मोल्त्स्च्या जर्मन महाग्रंथाचें सटीप विस्तृत विवाद्य भाषान्तर). [इं]

ऑग्डन अॅण्ड रिचर्ड्स आय. ए. द मीऽनिंग ऑफ् मीऽनिंग [इं]

ओ 'कॉनर, जे. डी.
ओकारनाथ ठाकूर.
ओगले.

फोनेटिक्स [इ]

प्रणवभारती [हिं]

संस्कृत काव्यशास्त्राचा इतिहास (काणेकृत इंग्रजीचें कांहीं फरकानें
अधिकृत भाषांतर)

कपिलेश्वरी, बा. ल.
'कलिंदजी.'

श्रुतिदर्शन

संगीतपारिजात [सं हिं]

कवि, डॉ. रामकृष्ण.

भरतकोशः [सं इं]

काणे, पां. वा..

साहित्यदर्पण

काणे, पी. व्ही.

हिस्टरी ऑफ संस्कृत पोएटिक्स [इं]

काण्ट, एमानुएल्.

क्रिटीक देयर प्राक्टीशेन् फेर्नुम्ट [ज] (जाम्बुंग गोएशेन् आवृत्ति)

"

क्रिटीक देयर रायनेन फेर्नुम्ट [ज] (जाम्बुंग गोएशेन् आवृत्ति).

कार्माय्केल्, आर्. डी.

द लॉजिक् ऑफ् डिस्कव्हरी [इं]

कालेलकर, ना. गो.

ध्वनिविचार

" "

भाषा आणि संस्कृति

" "

भाषांच्या क्षेत्रमर्यादा

काळे, वि. रा.

मृदंगवादन भाग १

किंग्स् (संपादक).

अॅनाटमी ऑफ मेमरी [इं]

कुंटे महादेव मोरेश्वर.

व्हिसिसिटयूड्स ऑफ दि आर्यन सिव्हिलिझेशन इन इण्डिया [इं]

कॅनन, वॉल्टर.

द विझ्डम ऑफ द बौडी [इं]

केतकर, गोदावरी.

भारतीय नाट्यशास्त्र

केतकर, श्री. व्यं.

प्राचीन महाराष्ट्र भाग १ : सातवाहनपूर्व

" "

महाराष्ट्रीय ज्ञानकोश, प्रस्तावनाखंड १ ते ५

केदारभट्टः.

वृत्तरत्नाकरः [सं]

केमकर.

वृत्तचित्र

"

वृत्तमणिमाला

केलिंगर, एफ. एन्..

फाउंडेशन्स ऑफ् बिहेव्हियरल रीसर्च [इं]

केल्वाड, मीनप्पा व्यंकप्पा.

गान्धर्वोपनिषद् भाग १ मूलाधार [मगुहिं]

केवलानंदसरस्वती.

मीमांसादर्शनम्

केळकर, नरसिंह चिंतामण.

संस्कृत विद्येचें पुनरुज्जीवन

कौपका.

प्रिन्सिपल्स ऑफ् गेष्टाल्ट साय्कॉलजी [इं]

क्(ओएः)लर, व्होल्फ्गांग.

गेष्टाल्ट साय्कॉलजी [इं]

" "

डाय्नामिक्स इन साय्कॉलजी [इं]

" "

द प्लेस ऑफ् व्हॅल्यू इन अ वडलर्ड ऑफ् फॅक्ट्स [इं]

कोल्हटकर, कृ. के.

भारतीय मानसशास्त्र अथवा सार्थ आणि सविवरण पातंजल योगदर्शन

कोवालाबुस्कि, लाब्ज्वाल्,
कोसर, लेविस.
कोहलः.
क्रिस्टूल, डेविड.
क्रोचे, बेनेदेत्तो.
क्लेमेट्स, सी.ई.

पॉझिटिव्हिस्ट फिलॉसफी [इं]
द फंक्शन ऑफ सोशल कॉन्फ्लिक्ट [इं]
संगीतमेरु : (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]
लिंग्विस्टिक्स [इं]
आएस्थेटिक्स अँड अ सायन्स ऑफ एक्स्प्रेशन् अँड जेनरल
लिंग्विस्टिक्स [इं]
इण्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ इण्डियन म्यूजिक [इं]

गंगाधरसूरिः,
गाथ् सी.
(गंगोपाध्याय) गांगुली.
गुगनूबर्गे.
गोन्छाल्क्.
गोडबोले, प. व. (परशुरामपततात्या).
गोभिलः.
गु(ओए)टे, योहान व्होल्फ्गांग.
" " " "
गोंयबाव (वालावलीकर), शणै.
" " "
गोस्वामी, क्षेत्रमोहन.
गोळे, महादेव शिवराम.
ग्रे, सेसिन्.

काणादसिद्धान्तचंद्रिका [सं] (त्रिवंद्रम् आवृत्ति)
ग्लैण्ड्स रेग्युलेंटिंग पर्सनलिटी [इं]
रागज अँड रागिणीज [इं]
ए जेनरल हिस्टरी ऑफ द क्रिश्चियन ईरा भाग १ ते ३ [इं]
आर्ट अँड द सोशल ऑर्डर [इं]
वृत्तदर्पण
पुष्पसूत्रम् (काशी आवृत्ति) [सं]
ओस्ट्र-व्हेस्टलिशर डिवाच [ज]
ऊंटरहाल्डिंगेन मिट एकर्मान [ज]
कोंकणी नादशास्त्र
गोंयकारांची गोंयाभायली वसणूक
संगीतसार [वं]
ब्राह्मण आणि त्यांची विद्या
अ हिस्टरी ऑफ म्यूजिक [इं]

घनश्यामजी.
घाटगे.
घोष, चन्द्रमोहन.
घोष, मनोमोहन.
" " "
" " "

मृदंगसागर [हिंदी]
कुडाली
चन्द्रसारसंग्रह : [सं]
दि अभिनयदर्पणम् (सटीक इंग्रजी भाषान्तर) [इं]
द नाट्यशास्त्र, भाग १, २ (" ") [इं]
द पाणिनीय शिक्षा (" ") [इं]

चतुरपंडितः, भरतपूर्वखंडनिवासी.
चरकसंहिता अध्याय ७ [सं]
चेरी, कॉलिन.
चेस, स्टयुअर्ट.

श्रीमल्लश्वरसंगीतम् [सं]
ऑन ह्यूमन कॉम्युनिकेशन [इं]
द टिरनी ऑफ वर्ड्स [इं]

चॉम्स्की, नोआम.

” ” .

जगदेकमलः (चालुक्य).

जयकीर्तिः.

जेम्स, वुड्ल्यम्.

” ” .

” ” .

जेस्पर्सन्, ऑटो.

जोर्ज, डब्ल्यू. एच.,

जोग, द. वा.,

” ” .

” रा. श्री.

” ” .

जोन्स, अन्स्ट.

जोन्स्, डैनियल्.

जोन्स्, सर वुड्ल्यम्.

” ” .

जोशी, द. के.,

जोशी, ना. ग.,

” ” .

” ” .

झा, गंगानाथ.

आस्पेक्ट्स ऑफ् द थियरी ऑफ सिण्टैक्स [इं]

सिण्टैक्टिक स्ट्रक्चर्स [इं]

संगीतचूडामणिः [सं]

छन्दोनुशासनम् [सं]

प्रोग्रॅमॅटिक्स् [इं]

साय्कॉलजी [इं]

प्रिन्सिपल्स ऑफ साय्कॉलजी भाग १, २ [इं]

लैंग्विज : इट्स नेचर, डिव्हलप्मेण्ट अँड
ऑरिजिन [इं]

द सायण्टिस्ट इन अॅक्शन [इं]

भारतीय दर्शनसंग्रह

सांख्यकारिका - कौमुदीप्रकाश [सं, मराठी]

अभिनव काव्यप्रकाश

सौंदर्यशोध व आनंदशोध

द लाइफ अँड वर्क ऑफ ज़िमुण्ड फ्रॉयड [इं]

द फोनीम - इट्स नेचर अँड यूज

एशियाटिक रिसर्चिस [इं]

सिलेक्टेड पेपर्स [इं]

भजनी मृदंगवादन

तुलनात्मक छन्दोरचना

मराठी छन्दोरचना

मराठी छन्दोरचनेचा विकास

द तत्त्वकौमुदी [इं]

टागोर, राजा एस्. एम्. (=ठाकूर, सुरेंद्रमोहन). हिंदु म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स [इं]

” ” .

टिलक, वा. गं.,

टेंबे, गो. स.

टॉड, जे.

टॉम्सन, ड्'आर्सी.

टॉल्मन्.

”

यूनिव्हर्सल हिस्टरी ऑफ म्यूझिक [इं]

श्रीमद्भगवद्गीता रहस्य अथवा कर्मयोगशास्त्र

कल्पना-संगीत

अनाल्स अँड अॅण्टीक्विटीज ऑफ राजस्थान [इं]

ग्रोथ अँड फॉर्म [इं]

रिलेटिव्हिटी, कॉस्मोजेनी अँड थर्मोडाय्ना-
मिक्स [इं]

ठाकुर, सुरेन्द्रमोहन.

यंत्रक्षेत्रदीपिका [बं.]

डंक, जे. एल.

ऑरिजिन ऑण्ड स्ट्रक्चर ऑफ रिदम [इं]

डन, जे. डब्ल्यू.

इण्टूजन्स ? [इं]

” ”

द सीरियल यूनिव्हर्स [इं]

डान्त्स.

डायनामिक डिस्टोनन्स इन नेचर ऑण्ड द आर्ट्स [इं]

डाह्याभाई शिवराम.

संगीतकलाधर [गु]

डे, कॅप्टन.

द म्यूझिक ऑण्ड म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स ऑफ सदर्न इण्डिया

(अल्पसंख्य प्रतीची सचित्र दुर्मिळ आवृत्ति) [इं]

डे, एन. एल.

जिओग्राफिक डिक्शनरी ऑफ एऽन्डाण्ट इंडिया [इं]

ड्यूई, जॉन.

हाउ वुई थिंक

” ”

एसेऽज इन एक्सपेरिमेंटल लॉजिक [इं]

” ”

क्रिएटिव्ह इण्टेलिजन्स [इं]

” ”

द इम्प्लूएन्स ऑफ डार्विन ऑन फिलॉसफी [इं]

ड्यूई, जॉन.

रीकन्स्ट्रक्शन इन फिलॉसफी [इं]

” ”

ह्यूमन नेचर ऑण्ड कॉण्डकट [इं]

तळेकर.

अलंकारदर्पण

ताण्ड्यब्राह्मणम् (काशी आवृत्ति) [सं]

अभिनवतालमंजरी [सं]

तुलसी, आपाशास्त्री.

संगीतसुधाकरः [सं]

” ”

तैत्तिरीय प्रातिशाख्यम् (मद्रास आवृत्ति) [सं]

व्हाट इज आर्ट? ऑण्ड अदर एसेऽज. [इं]

तोलस्ताय, ल्येव्.

ग्रीक फिलॉसफर्स भाग ३, ४ (आरिस्टोटेलीस) [इं]

त्सेलर.

दण्डी.

काव्यादर्शः

दत्त, रमेशचन्द्र.

अ हिस्टरी ऑफ सिव्हिलिझेशन इन एऽन्डाण्ट इण्डिया [इं]

दत्तिलम्.

(त्रिवेन्द्रम् आवृत्ति) [सं]

दपतरी, केशव लक्ष्मण.

औपनिषदिक जीवनसौख्य

” ” ”

जैमिन्यर्थदीपिका

” ” ”

भारतीय व्योतिःशास्त्रनिरिक्षण

दवे.

पिंगळशास्त्र [गु]

दानीयल्, अँलन.

” ” .

दामोदरः.

दीक्षित, शं. वा..

देव, वी. चैतन्य.

देवल, कृ. व..

देशपांडे, वा. ह..

” ” .

देसाई, चैतन्य.

दोहा, आल्बेर.

इण्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ म्यूझिकल स्केल्स [इं]

नॉर्थन इण्डियन म्यूझिक भाग १, २ [इं]

संगीतदर्पणः (गुजराती भाषान्तरासहित, बडोदे) [सं]

भारतीय ज्योतिःशास्त्राचा इतिहास

साय्को-आकृस्टिक्स ऑफ म्यूझिक अँड स्पीच [इं]

आर्यसंगीताची उत्पत्ति व भारतीय गायनपद्धतिचीं मूलतत्त्वे

घरंदाज गायकी

महाराष्ट्रज् कॉण्ट्रिब्यूशन टु हिंदुस्तानी म्यूझिक [इं]

नान्यभूपालकृत भरतभाष्यम् [हिं]

ला शियोग्राफी लॅग्विस्तीक [फ्रें]

नवाबअली चौधरी, सय्यद (=“ठाकूरनवाब”). मुआरिफ उन् नगमात [उ]

नामलिंगानुशासनम् (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]

‘ नारद ’.

” .

” .

अष्टोत्तरशतताललक्षणम् [सं]

तालदशप्राणदीपिका [सं]

संगीतमकरन्दः (मं. रा. तेलंगकृत इंग्रजी टीकेसहित, बडोदा आवृत्ति)

नारदीय शिक्षा [सं]

नारायणपण्डितः.

”

निःशंकशार्ङ्गदेवः.

गणितकौमुदी. (आनंदाश्रम आवृत्ति) [सं]

मानमेयोदयः (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]

संगीतरत्नाकरः (अड्यार आवृत्ति भाग १ ते ४, सिंहभूपालकृत संगीतसुधाकरः व चतुरकलिनाथकृत संगीतकलानिधिः या टीकांसह) [इं सं]

द वर्थ ऑफ ट्राजिडी आउट ऑफ द स्पिरिट ऑफ म्यूझिक. (जर्मन् वरुन ब्रॅडिज्कृत भाषान्तर) [इं]

नीञ्चे, फ्रीड्रिशा.

परिभाषावृत्तिः (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]

नीलकण्ठ दीक्षित.

पटवर्धन, सा. व्यं..

” ” .

पटवर्धन आणि साठे.

पटेल, धनजीशाह.

पंडित, शं. पां.

छन्दोरचना आवृत्ति १; आवृत्ति २.

गजजलांजली

तत्रला-मृदंगवादनपद्धति भाग १, २.

कळावंत याने आर्यसंगीतकळा [गु]

श्रीवेदार्थयत्न

परांजपे, श. श्री.

पाइक, केनेथ.

” ”

पाउल, हर्मन.

पागलदास.

पाटणकर, रा. मा.

पातंजलमहाभाष्यम्

पातंजलयोगसूत्रम्

पाध्ये.

पाध्ये, प्रभाकर.

पामर, फ्रैंक.

पार्श्वदेवः.

पावगी, ना. भ..

पिंगलनागः.

”

पियर्स, सी. एस.

पियर्सन, कार्ल.

पुण्डरीकविठ्ठलः

पूर्वाचिकच्छान्दसी (भांडारकर इन्स्टिट्यूट आवृत्ति) [सं]

पेनम, एच.

पैरी, ह्यूबर्ट.

पौप्ले, रेव्हरण्ड.

पोल्यानि.

प्रतापसिंह देव.

प्रभातदेवजी, राणा.

प्रज्ञानंदस्वामी.

”

भारतीय संगीतका इतिहास [हिं]

टोन लैंग्विजिस [इं]

फोनेटिक्स—अ क्रिटिकल ऐनलिसीस
ऑफ फोनेटिक थियरी, अण्ड अ टेक्निक
फॉर द प्रैक्टिकल डिस्क्रिप्शन्स ऑफ
साउण्ड्स [इं]

प्रिन्सिपियेन देयर ग्रास्गोशिष्ट [ज]

तचलाकौसुदी [हिं]

सौंदर्यमीमांसा

(निर्णयसागर आवृत्ति) [सं]

(मुंबई आवृत्ति, वाचस्पतिमिश्रकृत
भाष्य व नागोजीमिश्रकृत वार्तिकसह) [सं]

स्वरव्यंजनव्यवस्था

महेंद्ररांची सौंदर्यसमीक्षा

ग्रामर [इं]

संगीतसमयसारः (मद्रास आवृत्ति) [सं]

भारतीय साम्राज्य

च्छन्दःसूत्रम् [सं]

प्राकृतच्छन्दःसूत्रम् [सं]

क्लेकटेड पेपर्स भाग १, २ [इं]

अ ग्रामर ऑफ सायन्स [इं]

नर्तननिर्णयः [सं]

स्ट्रिंग इन्स्ट्रुमेण्ट्स ऑफ द मिडल
एजिस [इं]

दि ईव्होल्यूशन् ऑफ द आर्ट ऑफ
म्यूजिक [इं]

द म्यूजिक ऑफ इण्डिया [इं]

पर्सनल नॉलिज. [इं]

संगीतसार (‘राधागोविंद’ संगीतसार)
[हिं]

संगीतप्रकाश. [इं हिं गु]

राग ओ रूप [बं]

हिस्टोरिकल डिव्हलप्मेण्ट ऑफ
इण्डियन म्यूजिक [इं]

प्रियोळकर, अ. का.
प्लांक, माक्स.

ग्रान्थिक मराठी भाषा आणि कोंकणी बोली
रुण्डविल्कऽ देयर फिझीक [ज]

फडके, ना. ह.

लीळावती (भास्कराचार्यावरून सटीक भाषान्तर)
[सं-मराठी]

फर्गसन,
फार्न्सवर्थ,
फॉक्स-स्ट्रॅग्जेज,
फॉकन्हॉयझर,
फ्रामजी, फिरोझ,
फ्रांसे,
फ्लेचर.

हिस्टरी ऑफ म्यूझिकल थॉट [इं]
म्यूझिकल टेस्ट : इट्स मेझरमेंट अँड कल्चरल नेचर [इं]
म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तां [इं]
एस्टिमेशन ऑफ टाइम : अँन एक्सपेरिमेण्टल स्टडी [इं]
द थियरी अँड प्रॅक्टिस ऑफ म्यूझिकल थॉट [इं]
ला पॅसेप्शियॉ द ला मूझीक [फ्रें]
स्पीच अँड व्हियरिंग इन कॉम्युनिकेशन [इं]

बह्नांके.

अ हिस्टरी ऑफ द आएस्थेटिक [इं]

”

मेडियाटियो मेडिची [इं]

बनहट्टी, ना. दा.

बालबोध संगीत भाग १, २, ३

बर्नल जे. डी.

द सोशल फंक्शन ऑफ सायन्स [इं]

बर्नाडी, जी. डी..

काउंटरपॉइंट. [इं]

बरो, ट्रायगण्ट.

द न्यूरोसिस ऑफ मॅन, अँन इन्ट्रोडक्शन टु अ सायन्स
ऑफ ब्रूमन बिहेव्हियर [इं]

” ”

सायन्स अँड मॅन्स बिहेव्हियर [इं]

बन्हाणपुरकर, गो. दे.

मुद्गा और तबलावादन सुबोध भाग १, २, ३ [हिं]

बापट, धुण्डिराजशास्त्री.

ऐतरेयब्राह्मणाचें मराठी भाषान्तर

” ”

कृष्णयजुर्वेदसंहितेचें मराठी भाषान्तर

” ”

वैदिक संगीत अथवा संगीताचें प्राचीन स्वरूप

” ”

शुक्लयजुर्वेदसंहितेचें मराठी भाषान्तर

बार्टन्.

द थियरी ऑफ म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स [इं]

बार्टलेट, एफ. सी..

रिमेम्बरिंग [इं]

बार्फील्ड.

पोएटिक डिक्शन [इं]

बिट्जर.

देयर रिध्मुस इन 'जाझ' [ज]

“बृहस्पति” (= कैलासचंद्र देव).

भरतका शास्त्रीय सिद्धान्त [हिं]

बेक्न, फ्रान्सिस.

नोबुम ऑर्गानुम (इंग्रजी भाषान्तर) [इं]

बेक्याशा, ग्योर्ग फॉन.

दास ह्(ओए)रेन [ज]

बेन्फॉय, थेंओडोर.

दी हायुमेन देस सामवेद [ज]

वेर्शॉ, आंरी.

” ”

” ”

बेरेल्सन, वी.

बॉलिंग, जी. एम्.

ब्रोडसे.

ब्रिज्मन, पी. डब्ल्यू.

” ”

ब्लाउफ़्कोफ, कुर्ट.

ब्लूम्फील्ड, लिओनार्ड.

ब्लोश, बर्नार्ड; आणि ट्रेगर, जॉर्ज.

भगवानदास.

भट्टोजीदीक्षित.

भट्टोद्भटः.

भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम्

भातखंडे, वि. ना.

” ”

” ”

भातखंडे-प्रणीत

भानू, चिं. ग. (संपादक).

भास्कराचार्यः.

भामहः.

भाण्डारकर, आर. जी.

भिडे, सदाशिवशास्त्री.

एसे सू ल दोनेझामीदियात द ला कोंसियांस [फ्रें]

टाइम अँण्ड फ्रीवुइल (लेखककृत इंग्रजी भाषान्तर)

लेबोल्सूसिआं केआत्रीस [फ्रें]

कण्टेट अँनॅलिसीस [ई]

लॅग्विज [ई]

अहिराणीची कुळकथा

ऑपरेशनल थियरी [ई]

द लॉजिक ऑफ् मॉडर्न फिझिक्स [ई]

मुझीक्सोत्सिओलोगी [ज]

लॅग्विज [ई]

आउटलाइन ऑफ लिंग्विस्टिक अँनॅलिसीस [ई]

मृदंग-तबला प्रभाकर [हिं]

सिद्धान्तकौमुदी (तत्त्वबोधिनी टीकेसहित) [सं]

भामहविवरणम् [सं]

(बडोदा आवृत्ति भाग १ ते ४) अभिनवभारतीसहित [सं]

अ कम्पॅरेटिव्ह स्टडी ऑफ सम ऑफ द लीडिंग म्यूझिक सिस्टिम्स ऑफ द फिक्टीन्थ, सिक्स्टीन्थ, सेव्हण्टीन्थ अँण्ड एड्टीन्थ सेंचुरीज [ई]

अ शॉर्ट हिस्टॅरिकल सडव्हें ऑफ द म्यूझिक ऑफ अपर इण्डिया [ई]

हिंदुस्थानी संगीतपद्धति भाग १ ते ४

हिंदुस्थानी संगीतपद्धति भाग १ ते ६ (संपादक-द. के. जोशी, भा. सी. सुकथनकर, वाडीलाल शिवराम नायक, श्री. ना. रातंजनकर)

छान्दोग्यब्राह्मण-उपनिषद् अध्याय ३ ते १०, मराठी [सं]

सिद्धान्तशिरोमणिः (प्रभावासनावार्तिकासह) . [सं]

काव्यालंकारः ('भामहालंकार') [सं]

अ पीडप इण्ड द अडर्ली हिस्टरी ऑफ इण्डिया [ई]

छान्दोग्योपनिषदाचें मराठी भाषान्तर

मिलर, जी. ए.

मिलर, ह्य.

” ”

मीडर अण्ड मुय्स्कन्स.

मुखोपाध्याय, हरिपाद.

” ”

मु(इ)लर—ब्लाताउ.

मु(इ)लर, माक्स.

” ”

मु(ए)लर अण्ड हेव्हर.

मुळे, कु. ग.

” ”

मेक्किनी अण्ड अण्डर्सेन.

मेरिंगर एर. उण्ट मायर, का.

मॉण्टेग्रू, बुइल्यम.

मर्तंग.

मन्रो, टॉमस.

मम्मटः.

मर्टेकर, बा. सी.

मर्टेकर, बी. एस.

महंमद अक्रम इमाम, हकीम.

महंमद रज़ा.

माण्डेल्ब्राउम्, डी. जी.

माण्डूक्यशीक्षा [सं]

मायर, एन्स्ट.

मायर, माक्स.

मायर, लिओनार्ड.

माक्यूज, हर्बर्ट.

मित्र, वसन्तलाल.

मिश्रा.

मिराशी आणि रानडे.

मूलगांवकर, अरविन्द.

लैंग्विज अण्ड कॉम्युनिश्न [इं]

इण्ट्रोडक्शन टु म्यूझिक : अ गाइड टु गुड लिस्निंग [इं]

हिस्टरी ऑफ म्यूझिक, अँड इण्ट्रोडक्शन [इं]

हॅण्डबुक ऑफ बायोलिंग्विस्टिक्स [इं]

ध्रुपदस्वरलिपि भाग १, २. [वं]

प्राच्यसंगीततथ्य [वं]

देयर व्हाण्डेल देस मुझिकालिशन हो(ए)रेन्स [ज]

(भाषांतर : काण्ट्स क्रिटीक् ऑफ् प्युअर रीझन्) [इं]

चिप्स फ्रॉम अ जर्मन वर्कशॉप [इं]

ट्रेड्स इन म्यूझिकल टेस्ट [इं]

भारतीय संगीत भाग १.

भारतीय संगीत भाग २, ३ चें अप्रकाशित हस्तलिखित.

म्यूझिक इन हिस्टरी [इं]

फेर्प्रेड्शेन उण्ट फेर्लेडेन [ज]

वेडज ऑफ नोडिंग [इं]

बृहद्देशी (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]

ओरिएण्टल आएस्थेटिक्स [इं]

काव्यप्रकाशः [सं]

साहित्य आणि सौंदर्य

आर्ट्स अण्ड द मॅन [इं]

(अ)मदन् उल् मौसीकी [उ]

नश्मात् इ आसिफी [उफा]

(संपादक). सिलेक्टिड रायटिंग्ज ऑफ एड्वर्ड सापीर [इं]

मुझीक इन त्साइद्गेशेडेन [ज]

हाउ बुइ हियर अण्ड हाउ साउण्ड्स मेक म्यूझिक [इं]

म्यूझिक इन हिस्टरी

ईरॉस अण्ड सिव्हिलिझेशन [इं]

गान्धर्वसंहिता [वं]

द लाइफ अण्ड वर्क्स ऑफ अमीर खुसौ [इं]

भारतीय संगीतमाला भाग १, २, ३.

तबला

यूल, जी. यू.

यूवंग, ए. सी.

द स्टेटिस्टिकल स्टडी ऑफ लिटररी व्होकॅब्युलरी [इं]

द फण्डामेण्टल क्वेश्चन्स ऑफ् फिलॉसफी [इं]

रघुनाथभूपालः (वास्तविक ग्रंथकर्ता
गोविन्ददीक्षितर).

रस्सल, बस्ट्रूण्ड.

” ” .

” ” .

” ” .

” ” .

” ” .

रस्सल, बस्ट्रूण्ड अँण्ड व्हाइटहेड, ए. एन्.

राजवाडे, शं. रा. (अहिताग्नि).

” ” ” .

राजशेखरः.

रातंजनकर, श्री. ना.

रानडे, अशोक .

रानडे अँण्ड वेलवलकर.

रानडे, ग. ह.

रानडे, जी. एच. (=ग. ह.).

रामचन्द्रन्, एन्. एस्.

‘ रामजोशी ’ (? रामचंद्र).

रामामात्यः.

रायशन्त्राख, हान्ध.

रीस्, गुस्ताफ्.

रेमण्ड .

रेव्येत्स्, जी.

” ” (संपादक).

रेले, स. कृ. (संकलक).

रोझन्ताल.

रोलां, रोमँ.

” ”

लिमये, आ. बा.

” ” .

” ” .

संगीतसुधाकर : [इं]

इण्ट्रोडक्शन टु मॅथेमॅटिकल् फिलॉसफी [इं]

द अँनॅलिसीस ऑफ माइण्ड [इं]

द अँनॅलिसीस ऑफ मॅटर [इं]

द प्रॉब्लेम्स ऑफ फिलॉसफी [इं]

मिस्टिसिझ्म अँण्ड लॉजिक [इं]

ह्यूमन् नॉलिज-इट्स स्कोप अँण्ड मेथड्स [इं]

प्रिन्सिपिया माथेमाटिका भाग १, २, ३ [इं]

ईशावास्योपनिषद्भाष्य

षड्दर्शनसमन्वय व पुरुषार्थमीमांसा

काव्यमीमांसा-प्रथमाधिकरणम् [सं]

संगीतपरिभाषा

संगीताचें सौंदर्यशास्त्र

अ कन्स्ट्रक्टिव्ह सडव्हें ऑफ द उपनिषद्स [इं]

संगीताचें आत्मचरित्र अथवा सुशिक्षितांचें संगीत

हिंदुस्थानी म्यूझिक [इं]

द रागज ऑफ कर्नाटिक म्यूझिक [इं]

छन्दोमंजरी

स्वरमेलकलानिधिः [सं] (मद्रास आवृत्ति)

द डिरेक्शन ऑफ टाइम [इं]

म्यूझिक इन द मिडल एंडजिस [इं]

द जेनेसिस ऑफ आर्ट फॉर्म [इं]

इण्ट्रोडक्शन टु द साय्कॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]

थिंकिंग अँण्ड स्पीकिंग [इं]

पातंजलयोगसूत्राचा अभिप्राय (बादरायणभाष्यासहित)

[सं मराठी]

इण्डियन् म्यूझिक अँण्ड म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स

म्यूझिसियां(ज्) डॉक्टरुड [फ्रें]

म्यूझिसियां(ज्) दोनेफवा [फ्रें]

अंकपाश

जातिप्रस्तार आणि तद्गुणितें

नष्टोद्दिष्ट आणि पताका

लिथोग्रिफ.

”

लुण्डन.

लैंगर, सूडन.

”

लेन, जॉर्ज.

लेयर्ड, जे०.

लेव्ही, एच.

लॉइड, लेवेलिन.

ल्येनिन, व्हादीडमिर ईल्युइच.

म्यूझिकल फॉर्म [इं]

म्यूझिक-हिस्टरी अँड आयुडियाज [इं]

अँन ऑब्जेक्टिव्ह साय्कॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]

फिलॉसफी इन अ न्यू कीड [इं]

फीलिंग अँड फॉर्म [इं]

स्टडीज इन फायलॉलजी [इं]

नॉलिज, विलीफ अँड ओपीनियन [इं]

द वेब ऑफ थॉट अँड अँक्शन [इं]

स्केल्स, इंटर्व्हल्स अँड टेंपरेमेण्टस [इं]

मटीरियलिझम अँड एम्पिरियोक्रिटिसिझम [इं]

वडो, रामकृष्ण नरहर.

बन्धोपाध्याय, कृष्णधन.

बरिंगर.

संगीतकलाप्रकाश भाग १, २.

गीतसूत्रसार [बं]

अँक्स्ट्रैक्शन अँड एम्पथी, अ कॉण्ट्रिब्यूशन टु द साय्कॉलजी ऑफ स्टोइल [इं]

द नेचर ऑफ ज्यूडिशियल प्रुफ [इं]

संगीत भाव भाग १, २, ३ [इहिंरु]

प्रतापरुद्रयशोभूषणम् [सं]

साहित्यदर्पणः, 'बिमला' टीकेसहित [सं]

थियरी ऑफ हियरिंग [इं]

फिझिक्स ऑफ म्यूझिक [इं]

एक्स्पेरिमेण्टल साय्कॉलजी [इं]

कॉण्टेम्पररी स्कूल्स ऑफ साय्कॉलजी [इं]

विग्मोअर, जे. एच.,

विजयसिंहदेवजी, महाराणा.

विद्यानाथः.

विश्वनाथः

वीव्हर, ई. जी.

बुड, अलेक्झांडर.

बुडवर्थ, आर. एस.

”

वेंकटाध्वरिः (वेंकटेश्वर, व्यंकटमखी). चतुर्दण्डीप्रकाशिका [सं] (ग्रंथांत वेंकटमखी नांव फक्त

एकदाच आलें आहे, वेंकटाध्वरी च बहुधा आढळतें)

वेबर, माक्स.

वेलणकर, ह. दा.

वॉटरमन,

वॉट्सन, आर.

व्हाकरनाग्ल.

विन्सेण्ट, जे. एम्.

व्हीनर, नॉर्वेर्ट.

एकदाच आलें आहे, वेंकटाध्वरी च बहुधा आढळतें)

सोशल अँड रेशनल फाउंडेशन्स ऑफ म्यूझिक [इं]

जयदामन् [संइं]

पऽस्पेक्टिव्ह इन लिग्विस्टिक्स [इं]

द ग्रेट साय्कॉलजिस्ट्स : आरिस्टॉटल टु फ्रायड [इं]

ब्याल्ट्झिण्डिशऽ ग्रामाटीक [ज]

हिस्टोरिकल रिसर्च [इं]

एक्स्ट्रापोलेशन, इण्टरपोलेशन अँड स्मूथिंग ऑफ स्टेशनरी

टाइम सीरीज [इं]

काय्ब्रनेटिक्स [इं]

”

व्हेन, जॉन.

व्हेव्लेन.

व्हॉइल, हर्मन.

” ” .
व्हॉटमोः.

व्होल्फ.

शंकराचार्याः

” .
शरीफ, मुहम्मद-अण्ड कॅरोलिन.

शर्मा, भगवतशरण.

शाण्डिलर, ए. आर..

शॉफ्टस्वरी, एड्मण्ड.

शास्त्री, के. व्ही..

शिंघे, शिवरामशास्त्री.

शिक्षासंग्रह :

शुक्ल, नथुराम सुंदरजी.

शॅनन, सी. ई. अण्ड वीव्हर, डब्ल्यू. डब्ल्यू.

शोएन, माक्स.

” ” .
” ” . (संपादक).

शोप्नहावर.

श्नाइडर, मारियुस.

श्वेताम्बरी जैन.

प्राइन्सिपल.

पट्राउस, आन्सेल्म (संपादक).

स्टेकर.

सन्याल, डॉ. ए. एन..

प्रिन्सिपल्स ऑफ एक्सपेरिमेण्टल अण्ड इण्डिकेटिव्ह
लॉजिक [इं]

थियरी ऑफ द लीडर क्लास [इं]

फिलॉसफी ऑफ मॅथेमॅटिक्स अण्ड नॅचरल
सायन्सिस [इं]

राउम्, त्साईट, मटोरी (ज)

लॅंग्विज [इं]

जिंग्-उण्ट-स्पीलमुझीक आउस एल्टरर त्साइट (ज)

ब्रह्मसूत्रशारीरभाष्यम् [सं]

योगतारावली [सं]

अॅन आउटलाईन ऑफ सोशल साय्कॉलजी [इं]

तालप्रकाश [हिं]

ब्यूटी अण्ड ह्यूमन नेचर

ऑपरेशन्स ऑफ द अदर माइंड [इं]

द भरतार्णव ऑफ नन्दिकेश्वर [इं]

श्रीवेदांगार्थचन्द्रिका (सुटे भाग)-सार्थ श्रीवेदांग-
शिक्षा, सार्थ वेदांगज्योतिषम्, सार्थ पिंगलच्छन्दः-
सूत्रम्, सार्थ वेदान्तनिघंटु अथवा वैदिक-मराठी
कोश.

(काशी संस्कृत सीरीज) [सं]

नाट्यशास्त्र [गु]

द मॅथेमॅटिकल थियरी ऑफ कॉम्प्युनिकेशन् [इं]

द आप्स्थेटिक अॅटिट्यूड इन म्यूझिक [इं]

साय्कॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]

इफेक्ट्स ऑफ म्यूझिक [इं]

दी व्हेल्ट आल्स व्हिलड उंट् आन्शाडउंग [ज]

गेशिष्ट देयर मेः(य्)रिश्मिश्काइट [ज]

जयच्छन्दः [सं]

मुझीकगेशिष्टलिशर अटलास (नोटेशन्पुस्तक) [ज]

द सोशियॉलजी ऑफ जॉर्ज हर्बर्ट मीड [इं]

तेरा भाषा आणि एकतीस भाषांचे मासले

रागज अँड रागिणीज [इं]

सहस्रयुद्धे, म. ना.

साक्स, कुर्ट.

” ”

” ”

सांख्यसंग्रहः

सान्तायाना,

” ” ”

” ” ”

सातवलेकर, श्री. दा. (संपादक).

सादिक अलीखां.

सापीडर, एड्वर्ड.

सांभमूर्ति, पी.

सामवेदः—कौथुमीशाखीयः (औध मुद्रणालय)

साळी एरंडोलकर, देवराव उखाशेट.

सिमन्.

सील (शील) अण्ड सरकार,

सीशोअर, कार्ल.

सुश्रुतसंहिता, (उत्तरतंत्रम् अध्यायः ६३).

सॅरॉकिन्, प्योत्रिम्.

सोबोएक, टी. एस. अण्ड ऑसगुड, सी. ई.

(संपादक).

सोमनाथः (मुद्रलः).

सोमेश्वरचालुक्यः, भूलोकमल्लः.

सोस्वू(इ)र.

स्टर्ट.

स्टर्टेव्हेंट.

स्टीव्हन्स, एस. एस. अण्ड डेव्हिस, एच.

स्टीव्हन्स.

पद्यमीमांसा

अ वऽल्ड हिस्टरी ऑफ डान्स [इं]

द राइडिंग ऑफ म्यूझिक इन द एऽन्शण्ट वऽल्ड, ईस्ट
अण्ड वेस्ट [इं]

द हिस्टरी ऑफ म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेण्ट्स [इं]

(चौखांबा आवृत्ति) [सं]

द लाइफ ऑफ रीड्न् भाग १, रीड्न् इन
कॉमूनसेन्स [इं]

भाग ४, रीड्न् इन आर्ट [इं]

भाग ५, रीड्न् इन सायन्स [इं]

सामवेदसंहिता [सं]

कानून ए मौसिकी [उफा]

लॅग्विज [इं]

साउथ इण्डियन म्यूझिक भाग १ ते ४ [इं]

लीलावती (संमराठी-भाषान्तर)

बाइट्गऽ त्सूर केण्टनिस देअर वेदिशेन् शूलेन् [ज]

पॅडिटिव्ह सायन्सिस ऑफ द एऽन्शण्ट हिंदूज
भाग १, २ [इं]

इण्ट्रोडक्शन टु द साय्कॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]

फ्लक्चुएशन्स ऑफ ट्रूथः अ सोशल अण्ड कल्चरल
डाय्नामिक्स भाग १, २, ३ [इं]

साय्कॉलॉजिस्टिक्स

— अ सऽव्हे ऑफ थियरी अण्ड रिसर्च प्रॉब्लेम्स [इं]

रागविबोधः (मद्रास आवृत्ति) [सं]

मानसोल्लासः अर्थात् अमिलषितार्थ-चिन्तामणिः,

(विनोदविंशतिनामः चतुर्थः खंडः) [सं]

द कूर(स्)द लॅग्विस्तीक् डेनेराल [फ्रें.]

द साय्कॉलजी ऑफ टाइम [इं]

द प्रोनो(उ)न्सिएशन् ऑफ ग्रीक अण्ड लॅटिन [इं]

हियरिंग [इं]

हॅण्डबुक ऑफ एक्सपेरिमेण्टल साय्कॉलजी [इं]

स्टेविंग, एल. सूडून.

” ” ”

स्पिनोसा, बरुच.

” ”

स्पेन्सर, हर्बर्ट.

स्लकिन, डब्ल्यू.

हड्सन.

हण्टर.

हम्फ्रे, जॉर्ज.

हल, सी. एल..

हरिपालदेवः.

हलायुधः.

हाउप्ट.

हाजी महंमद मर्दान अलीखां.

हान्सलिक, एडुअर्ड.

हायाकावा, एस. आय.

” ” (संपादक).

हालदार, गुरुपाद.

हैरिमन, पी. एल. (संपादक).

हैरिस, झेलिग.

हेमचन्द्रः.

”

”

हेरास, एच्.

हेल्महोल्त्स, हर्मन फॉन.

हॉकेट, चार्ल्स.

हॉव्हाउस, एल. टी.

क्षीरस्वामी.

क्षेमैन्द्रः.

फिलॉसफी अँड द फिज़िसिस्ट्स [इं]

मॉडर्न इंट्रोडक्शन् टु लॉजिक [इं]

एथिक्स जिऑमेट्रिकली एक्स्प्लेन्ड (इंग्रजी भाषान्तर)

ऑन द इम्पुल्समेण्ट ऑफ द इण्टलेक्ट (” ”)

फ्रस्टे प्रिन्सिपल्स् [इं]

माइण्ड्ज अँड मशीन्स [इं]

द लॉज ऑफ साय्किक फिर्नोमेना [इं]

मेमरी [इं]

थिंकिंग [इं]

प्रिन्सिपल्स ऑफ बिहेवियर [इं]

संगीतमणिदर्पणः [सं]

छन्दःशास्त्रविवृतिः

आउस्प्राख्स् लेऽःऽ [ज]

गुंच ए राग [उ]

द ब्यूटिफुल इन म्यूज़िक (कोहेनकृत इंग्रजी भाषान्तर)

लैग्विज इन अँक्शन [इं]

लैग्विज, मीऽनिंग अँड मॅटथ्युरिटी [इं]

व्याकरणदर्शनेर इतिहास [वं]

एन्साय्क्लोपीडिया ऑफ साय्कॉलजी [इं]

मेथड्स् इन स्ट्रक्चर्ल् लिग्विस्टिक्स [इं]

अभिधानचिन्तामणिः - देवकाण्डम् [सं]

काव्यानुशासनम् अर्थात् छन्दोविचितिः [सं]

शब्दानुशासनम् अर्थात् सिद्धहेमचन्द्रः [सं]

द आरविदु डायर्नेस्टी ऑफ विजयानगरम् [इं]

(ई)बूबर दी टोनेन्ऱम्पफिण्डुंगेन [ज]

कोर्स इन मॉडर्न लिग्विस्टिक्स [इं]

थिवरी ऑफ नॉलिज भाग १, २, ३ [इं]

उद्घाटनम् (अमरकोशावली - नामलिङ्गानुशासनावली - टीका) [सं]

संगीतचूडामणिः [सं]

कोशादि संकलनें

एन्साय्क्लोपीडिया ब्रिटानिका [इं]

एन्साय्क्लोपीडिया अमेरिकाना [इं]

ब्रॉक्हाऊस [ज]

ग्रोस डूडन [ज]

लारुस [फ्रें]

महाराष्ट्रीय ज्ञानकोश

व्होहेर ? [ज]

हिस्टोरिकल अट्लस ऑफ इण्डिया (जॉपेन)

एन्साय्क्लोपीडिया ऑफ सोशल सायन्सिस (सेलिग्मन) [इं]

भारतीय संस्कृतिकोश (जोशी)

भारतीय चरित्रकोश (चित्राव)

सेक्रेड बुक्स ऑफ द ईस्ट (माक्समु(इ)लर) [इं]

वेदसंहिता (चित्राव, सातवळेकर)

श्रुतिबोध (कोल्हटकर)

द न्यू ऑक्सफर्ड हिस्टरी ऑफ म्यूझिक [इं]

एन्साय्क्लोपीडिया ऑफ इस्लाम [इं]

इस्लामिक कल्चर [इं]

परिशिष्ट २

शुद्धि-सुधारणा

भाषेच्या लिपिकरणाबद्दलचें लेखकाचें मत पृ. ४३६ च्या तळटीपेंत आहेच; तें नजरेआड केलें तरीहि छपाईच्या अगणित चुका राहिल्या आहेत; त्यांजबद्दल क्षमा मागण्यापलीकडे लेखका-जबळ दुसरा इलाज नाहीं. ‘शुद्धिपत्र’ विस्तारुं नये म्हणून येथील कोष्टकांत केवळ अशाच स्थळांचा उल्लेख आहे कीं जेथील झालेल्या छपाईमुळें अर्थहानि होईल अथवा अर्थ अस्पष्ट होईल, आणि जेथील चूक सहज ओलांडतां येणार नाहीं.

पुस्तकाची छपाई अनेक वर्षे चालली; तेवढ्या काळांत कांहीं संदिग्धता-त्रुटि इत्यादि दोष नजरेस आले, कांहीं नवी आवश्यक माहिती मिळाली. तिचा उपयोग वाचकांस झाला पाहिजे, म्हणून त्या त्या सुधारणाहि येथें सुचविल्या आहेत.

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
१	१	काये	का ये
१	२	अधिक	आधिक्य
२	९	शकेल, या	शकेल. या
३	६	नीपसा	नीपसा'
३	८	मंडळ	मंडळी
३	८	कैखुसौ नौरोजी	कैखुसौ नवरोजजी
३	७	पटेल २३	पटेल २४
५	२	तत्त्वज्ञान	तत्त्वज्ञान
५	१३	पोंचविण्याच्या	पोहोंचविण्याच्या
५	१८	अस्तित्वांत	अस्तित्वांत
५	५	या वैज्ञानिक	वैज्ञानिक
६	७	स्मृति	स्मृती
७	१३	सुखात	सुखात
९	४, ५	प्रत्येक... असतो.	“प्रत्येक... असतो.”
९	५	वंदोपाध्याय	वंदोपाध्याय
९	१०	वेळींच, वर्तवावा	वेळींच वर्तवावा
१०	३	आधुनक	आधुनिक
१०	७	हुंडी	हुंडी

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
वरून खालून			
१०	२	हुंडी	हुंडी
११	६	श्रीवेदांगार्थचंद्रिका	श्रीवेदांगार्थचंद्रिका
१२	६	मागून	मागाहून
१३	३	धरिली	केली
१३	९	घटनेनुसार	घटनेला अनुसरून
१४	१	नर्तन	[या शब्दाला तळटीप]: नर्तनाचीं अंगें नृत्य व नृत्य. नृत्यांत हावभाव, नृत्य नादबद्ध. मराठीमध्ये नृत्य हा साधारण शब्द.
१४	३	तत्त्व	धर्मलक्षण
१४	६	धरूं.	करूं.
१४	९	शक्तो म्हणून	शक्तो, म्हणून
१४	११	झाला	झाला ^८
१४	१०	होणारा	होणारा ^{१०}
१४	१०	‘अथवा स्वतःच	अथवा ‘स्वतःच
१६	८	मधल्या स्तब्धताकालाला	मधल्या, स्तब्धताकालाला
१७	८	गजिजगे	गजिजगे
१७	१७	तालवाद्याविवेक	तालवाद्यविवेक
१७	१३	कालखंडनियमाचाच	कालखंडनियमनाचाच
१७	४	दृष्टिने (मिश्र	दृष्टिने, (मिश्र
१७	४	खरा,	खरा, व तोच महत्वाचा,
१८	१३	आपटणें हाताचा	आपटणें. हाताचा
२०	७	ज्ञातअज्ञात ‘सर्व	‘ज्ञातअज्ञात सर्व
२०	१५	त्याला कालकल्पना	त्याला बुद्धिने कालकल्पना
२०	१३	नांवाची कथा	नांवाची, कथा
२०	१२	लेखकांची जी	लेखकांची, जी
२१	१	हें पाहिलें.	येथें होतों व हें पाहिलें.
२१	२	चित्रामागून	चित्रांमागाहून
२१	१०	कल्पनेनुसार	कल्पनेला अनुसरून
२१	११	ठरते, फांदीच्या	ठरते. फांदीच्या
२१	१४	विश्व	विश्वे
२१	१६	स्थिर, तथापि	स्थिर, तथापि

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
२२	१०-११	द्रष्टुनिरपेक्ष	अमुकद्रष्टुनिरपेक्ष
२२	१४	राय्	राय (Rae)
२२	१४	व्हिलड्ड	क्लिफर्ड, पियर्स,
२२	२	विज्ञानाभ्यास, तो	विज्ञानाभ्यास, तो
२२	१	नाहीं,	नाहीं.
२३	२	करणे,	करणे,
२३	८	कराययाची	कराययाची
२३	९	इण्डिटरमिनसी	इण्डिटरमिनसी—
२३	१४	एडिन्गटन्	एडिंग्टन्
२३	१७	संडब्लिक	संडब्लिकऽ
२३	१८	वेदांगा...	वेदांगा...
२३	१२	तत्त्व	आधारग्रहण
२३	८	वरणाच्यापैकीं	करणाच्यापैकीं
२४	१०	संग्रमोष	(याला तळटीप): संग्रतीति, भावग्रतीति, अंत्रस्ट्रॅक्शन्.
२४	१६	चित्त	अन्तःकरण
२५	६	काल	कालमान
२५	६	लकॉग्ट्	लकॉम्त्
२५	९	चिकित्सेनुसार	चिकित्सेवरून
२५	१०	टाइम्) ची	टाइमची)
२५	११	फ्रॉकन्हॉझ्यूर	फ्रॉकन्हॉझ्यूर
२५	१९	अस्तित्व	अस्तित्व
२५	८	आहेतसें	आहेतसें
२५	१	लॉरेन्स्	लॉरेन्स्
२६	२	शास्त्रज्ञसमाजापलीकडे	शास्त्रज्ञसमाजापलीकडे
२६	४	मीडियाज	मीडिया
२६	११	कणांहूहि	कणांहूनहि
२६	१६	सत्यज्ञान	सत्यज्ञान
२६	८	कोठें नाही.	(या वाक्याला तळटीप:) ऋग्वेदान्तगीत शांखायन ब्राह्मणांत शिल्प म्हटलें आहे; “त्रिवृद्वै शिल्पं। नृत्यं गीतं वादितमिति।” २९'५.

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
२६	४	वाद्यानुग	वाद्यानुगं
२६	२	मार्गदेशीयमेदेन	मार्गदेशीयमेदेन
२६	१	सुखरैरतानैरुपैतं	सुस्वरैस्तानैरुपैतं
२६	१	सुखसाधनम्	सुखसाधनम्
२७	३	नाख्यशास्त्रम्	नाख्यशास्त्रम्
२७	६	परंपरेनुसार	परंपरेचा
२७	८	ध्वन्यालोक	ध्वन्यालोकः
२७	१२	आकूस्टिवस्	आकूस्टिक्स्
२७	१८	आधाराधिष्ठित	आधाराधिष्ठित
२७	८	सखोल आहेत	सखोल आहे
२७	७	त्याच्याच	त्यांच्याच
२७	२	'स्वर' अ	'स्वर' म्हणजे अ
२८	६	लिपीत	लिपिमध्ये
२८	७	तामीळ	तमिळ
२८	१५	हे व्याकरणांतील	हे मराठी व्याकरणांतील
२८	१६	जकारच	जकारच
२८	१७	अनुनासिकल नाहीच	अनुनासिक नाहीच
२८	९	गुंग आहे.	गुंग आहे).
२८	२	गृह्णाति	गृह्णाति
२९	१६	रत्नाकार	रत्नाकर
२९	१५	रंजकत्वम्	रंजकत्वम्
२९	१५	हेतुगर्भ	हेतुगर्भ
२९	५	षड्जादिदर्शनात्	षड्जादिदर्शनात्
३०	३	षड्जग्रामे	षड्जग्रामे
३०	१४	आय्यूबीएम्	अमेरिकेंतील आय्यू बी एम्
३०	१	अर्धाच सेकंद	त्यांत अर्धाच सेकंद
३०	१	साधन	मान
३१	१	या मापाला	अशा कंपद्रुतिच्या मापाला
३१	४	आहेत (ते	आहेत. (ते
३१	७	स्वरागविचार	स्वरागविचार
३१	११	केला नाही	केला नाही).
३१	१३	स श्रुतिः	सा श्रुतिः

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
३१	१५	कलानिधी टीका	कलानिधिटीका
३१	१८	लिखिलें	लेखिलें
३१	१९	कुवतीनुसार	कुवतीप्रमाणें
३१	११	मं. वा. राजाध्यक्ष	मं. वि. राजाध्यक्ष
३१	७, ८, ९		[येथील अधोरेषा अनुक्रमें पुढील अक्षरां- खाली पाहिजेत :- आ, यो, वः, प्रा, प, ब, वां, ता, आ, भू, आ, इ.]
३१	८	आहेत. आणि	आहेत; आणि
३१	८	विश्वाभूतान्यापः	विश्वाभूतान्यापः
३१	७	सर्वम् मधील	सर्वम् मधील इ
३२	४	मज्जिगे	गज्जिगे
३२	६	सीसचन्द्र	सीसचन्द्र
३२	१२	तीपति	तीपति
३२	१३	सम...आणली आहे	अवसान...आणलें आहे.
३२	१२	नाट्यशास्त्र	नाट्यशास्त्रम्
३२	९	कलाकालान्तरकृत	कलाकालान्तरकृतः
३३	१	तद्वीज	तद्वीजं
३३	२-३	तन्मात्रा...वाटतें	(हें वाक्य गाळावें)
३३	१०	मुंबईमध्ये	मुंबईमध्ये
३३	१४	क्रियाया	क्रियाया
३३	१३	तत्परिच्छेदत्वं	तत्परिच्छेदत्वं
३३	१२	लध्वादिति	लध्वादिति
३३	१२	प्लुतादयः	प्लुतादयः
३४	४	मात्राच	मात्राचे
३५	६	स्रोतोगता	स्रोतोगता
३५	६	सामान्य	साधारण
३६	५	स्रोतोगता, स्रोतावहा, स्रोत	स्रोतोगता, स्रोतावहा, स्रोत
३६	१७	स्रोतोगता	स्रोतोगता
३६	१४	विलंबित-द्रुत	विलंबित-द्रुत
३६	१३	विलंबित-मध्य	—विलंबित-मध्य
३६	१३	मध्य;	मध्य; अथवा द्रुतविलंबितमध्य किंवा मध्यविलंबितद्रुत.
३६	६	क्या है	कहां है

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
		वरून खालून	
३६	१	मूळच्या लयाचें	मूळच्या, लयाचें
३७	४	मध्य.	मध्य, अथवा विलंबितद्रुतमध्य किंवा मध्यद्रुतविलंबित.
३७	१०	पुढचा,	पुढचा भाग,
३७	१४	भारती	भारती
३८	७	हनुमानकीऽऽ	हनुमाऽनकीऽऽ
३८	१९	झाला कीं	झाला, तिचा 'यतिच्छेद झाला,' कीं
३८	१२	काहीं उच्चार	काहीं विशिष्ट उच्चार
३८	९	पुढिगी	पुढिगी
३९	३	दाखविता	दाखवितो.
३९	५	रामलक्ष्मण जानकी	रामलक्ष्मण...जानकी
३९	११	स्थान	स्थान
३९	१६	विश्रान्तिस्थानालाच	विश्रान्तिस्थानालाच (यतिच्छेदालाच)
३९	१८	होण्याचा	होण्याचा
३९	७	नैतस्वयुपपद्यते	नैतस्वयुपपद्यते
३९	६	पार्थ	पार्थ
४०	१	...दुर्गति	...दुर्गति
४०	७	चित्ता ब्रधतो	चित्ता । ब्रधतो
४०	७	प्रकारें	प्रकारें;
४०	८	समाचित्तानें	समचित्ता—। नें
४०	८	माझा प्रस्तुतचा	माझा; प्रस्तुतचा
४०	८	ब्रधतील तर	ब्रधतील । तर
४०	९	कवितेचें पुष्कळसें	कवितेचें; पुष्कळसें
४०	१५	दरदनीं	दरदनी
४१	१	अनहत	अनाहत
४१	४	भेदाभेद	भेदाभेद
४१	४	तत्त्वावर	आधारावर
४१	२	हे म्हणणें	हेहि म्हणणें
४२	१४	पंडितकवींच्या	पंडितकविच्या
४३	२	खानेपुरी	खानेपुरी
४३	४	ही	ही
४३	९	असतें तेथें	असतें, तेथें
४३	१२	तबल्या 'धा'	तबल्याचा 'धा'

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
४३	१२	अवधान	अवधान
४३	१३	आघातवर्णांच्या	आघातवर्णांच्या
४३	११	गीतांताहि	गीतांतहि
४४	११	हे तत्त्वच	हा सिद्धान्तच
४४	१८	स्रोतोगता	स्रोतोगता
४४	१७	स्रोतोगता	स्रोतोगता
४४	१०	सोईनुसारच असणार	सोईप्रमाणेच असणार
४४	६	हीहि	हींहि
४५	१	त तर	तें तर
४५	४	मात्रा	मात्राकाल
४५	१०	अर्थात्,	अर्थात्,
४५	१३	द्रुतलयाचा...पावपट	[हें द्विरुक्त वाक्य गाळावें]
४५	१३	नरीहि	तरीहि
४६	३	मंगळूरकर यांनी	मंगळूरकर यांनी
४६	१०	स्रोतोगतायति-	स्रोतोगतायति-
४६	११	स्रोतोगता	स्रोतोगता
४६	११	ग्रंथानुसार	ग्रंथानुसार
४६	१२	गेपुच्छा	गोपुच्छा
४६	१५	स्रोतोवद्गमनात्तथा	स्रोतोवद्गमनात्तथा
४६	१५	ताद्रूप्यादेव	ताद्रूप्यादेव
४७	मथळा	टिकाटिप्पणी	टीकाटिप्पणी
४७	६	सम	अवसान
४७	६	समेवरचा	अवसानीचा
४७	६	डागरबंधूची सम	जगरबंधूचें अवसान
४८	८	अख्तारी	अख्तरी
४७	१६	...साऽऽ...	...सा'...
४९	१६	भिक्षुको	भिक्षुकी
५०	१५	जातींस्त	जास्तीत
५०	१७	स्वरांची तान	स्वरांची ती तान
५०	२	खालीवर	कमीतकमी दोनदा खालीवर
५१	१३	तत्त्वदृष्ट्या	व्याख्यादृष्ट्या
५१	१५	म्हणचे	म्हणजे
५१	५	आहेत, असें मानितात	आहेत असें मानितात.

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
५२	६	दरवार झटका	दरवार, झटका
५४	मथळा	[हा मथळा डाव्या किनारीपर्यंत डावीकडे सरकावा]	
५४	९	अलातचक्र	आलातचक्र
५४	१३	अलातचक्रप्रतिमम्	आलातचक्रप्रतिमम्
५४	१६	अपनी	अपनी
५५	कोष्टक	फ्लूतकाल	फ्लूतकाल (प)
५६	१५	चित्रा	चित्र
५७	१२	स्वरूपांत	स्वरूपांत
५८	१४	कालानियमास	कालनियमास
५९	मथळा	यारिणाम,	लयपरिणाम,
५९	६	पांच, दहाहि.	[याला टीप :] पृष्ठ ४०५ पहावें.
५९	८	मात्रा बारा.	" "
५९	१०	सहा, तीनहि.	" "
५९	९	(छ !)	(छ । ५)
५९	९	। :	। :)
५९	११	। टक ॥	। टक ॥
५९	११	एक या,	एक क्रिया,
५९	४	भूपति	भू ऽ पति
६१	१०	झण्टु	झण्टु
६१	१४	खट्वांगधरं	खट्वांगधरं
६१	८	म्हणून' दिङ्गले	म्हणून, दिङ्गले
६२	५	गेली, पण ती	गेली म्हणतात, पण खरोखर ती
६२	७	हीं बदललीं.	हीं फक्त बदललीं,
६२	१०	स्रोतोगता	स्रोतोगता
६३	८	संताशता,	संताशता=
६३	१६-१७	ताल हल्लींचा ताल	ताल, हल्लींचा 'ताल,'
६३	१५	आलीं विराम	आलीं, विराम
६३	१३	ई असें	ई असें,
६३	५	...वर्धिततेजाः	वर्धिततेजाः
६३	४	सूर्यः	सूर्यः
६५	१	मोडणीनुसार	मोडणीला अनुसरून
६५	८	प्राथमिक	प्राथमिक (म्हणजे लोकभाषाव्यवहारांतून सहज उत्पन्न झालेलें)

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
		वरून खालून	
६५	१४	स्वातंत्र्याशिवाय मौज	स्वातंत्र्याशिवाय सहजतेची मौज
६५	९	उद्धृष्टक	उद्धृष्टक
६५	४	कांही होतें	कांहीं होतें (व तें धर्मसंबंधितच होतें)
६६	१	व नाट्यशास्त्रावरील	व 'नाट्यशास्त्रम्'वरील
६६	२	गायनवादनाकार	गायनवादन प्रकार
६६	२	नाट्यशास्त्रांत	'नाट्यशास्त्रम्'मध्ये
६६	६	असा प्रयोग	असा 'द्वेधा' प्रयोग
६६	१२	बुजण्याचें	बुजण्याचें
६६	१९	८००-९००	१०००-११००
६६	१९	ग्रंथांत	ग्रंथांत खुलासेवार
६६	१०	हटाग्रहानें	हटाग्रहानें
६७	३	स्वरगत कला,	[याला टीप :] पृ. ४०७-४११ पहावीं.
६८	६	त्याच्या	त्या पुस्तकाच्या
६८	७	या चार	येथील चार
६८	१३	धाष्ट्याचें होईल !	[याला तळटीप :] 'अयशोवा एषः , योऽसामा' (तैत्तिरीय संहिता २.५.८), ज्यांत साम नाही तो यज्ञ नव्हे, पण यावरून असें सिद्ध होत नाही कीं यज्ञाव्यतिरिक्त संगीतच नव्हतें, अथवा यज्ञसंस्था हाच भारतीय संगीताचा उगम. पहा : 'सर्वावाचोवदन्ति सर्वासां वाचं अवसथ्यै' (तैत्तिरीय संहिता ७.५.९) !
६८	८	जरा	जरी
६८	७	मात्रांचें	अक्षराधारित व्याख्या असली तरी मात्रांचें
६९	३	द्विपादविराज	द्विपादविराज
६९	३	परंतु लौकिक	परंतु मात्राधारित व्याख्या असलेल्या लौकिक
६९	६	ऋग्वेद १.८५.१०	ऋग्वेद १.८५.१०, ७.९७.८, १०.३२.४
६९	१४	संहित !	सहित !
६९	१४	होत असला पाहिजे.	[याला टीप :] पहा - ऋक्संहिता १०.१४७.२; तैत्तिरीय संहिता ६.१.४, ७.५.९, ७.८.९; तैत्तिरीय ब्राह्मण २.५.५, ३.९.१४; ऐतरेय ब्राह्मण

पृष्ठ ओळ

वरून खातून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

५.१.४; शतपथब्राह्मण १३, १.५; ताण्ड्य
ब्राह्मण ५.६-१२, ६.१३, १४; कात्या-
यन श्रौतसूत्र ३.२, २०.३; बौधायनसूत्र
१६.२१; आपस्तंबसूत्र २१.१७, १८;
लाट्यायनसूत्र ३.१५, ४.१;
ऐतरेय आरण्यक ५.१.४.

६९	११	बहुतांशीं
७०	६	मिळतें स्वर
७०	८	अस्तित्वांत
७०	१५-१६	सारे-ग-
७०	१४	विधान आहे
७०	७	-टोंकावर
७०	६	खालीं ? अतिकुष्टा
७०	२	माण्डूक्य
७१	१२	न्यायमत आहे'
७१	१३	न्यायसूत्रवृत्तिः
७१	१४	वर्णेभ्योऽतिरिक्त...
७१	१७	अकरा
७१	१६	राणायनी
७१	१२	"
७१	११	असें
७१	१७	परंपरा होत्या म्हणतात

बहुतांशीं
मिळतें स्वर
अस्तित्वांत
सारेग-
विधान आहे (पृ. २०१-२०२)
-मधल्या पेन्यांवर
खालीं ?-अतिकुष्टा
माण्डूक
न्यायमत आहे
न्यायसूत्रवृत्तिः—
वर्णेभ्योऽतिरिक्त....
सात किंवा नऊ
राणायणीय (राणायनीय)
हे
असें पृ. ४५ वर

[याला टीप.] राणायणीय, सात्यमुग्र,
कालीय, खल्वल, महाखल्वल, लांगल,
कोहल, गौतम, जैमिनेय अशा नऊ;
अथवा राणायणीय, सात्यमुग्र, कालीय,
महाकालीय, लांगल, शार्दूल, अशा सात.
“पुरा किल सामवेदस्य सहस्रभेदाः
आसन् ! तेषु एकेषु अनध्यायेषु शक्रेण
वज्रेण अभिहता प्रनष्टा इति श्रूते !
शिष्टानां तु राणायणीयाद्याः नवभेदाः !
केषांचिन्मते सप्त ।”

७२ ९

स्वरीकरणें

उरलेलीं स्वरीकरणें

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
७२	१२	त्रिश्रुतिक	त्रिश्रुतिक
७३	१२	काटालोगुस्	काटालोगुस्
७३	१६	अस्तित्वाबद्दल	अस्तित्वाबद्दल
७४	१०-११	ती भाषा...आधीं	ती भाषा भतंगकृत बृहद्देशीच्या म्हणजे क्रिस्तीशक ७००-९०० च्या आधीं
७४	१५	संगीतटीकाकार	संगीतटीकाकार
७६	१	त्रुटि :	त्रुटि :
७६	१०	१ तत्पर	१ तत्पर
७६	११	गुर्वक्षरोच्चारकाल	गुर्वक्षरोच्चारकाल
७६	४	$\frac{१}{२०}$	$\frac{१}{१०}$
७६	३	$\frac{१}{३२}$	$\frac{१}{३२}$
७६	२	विज्ञया :	विज्ञया :
७६	१	$\frac{१}{६४}$	$\frac{१}{६४}$
७६	१	नाहीं. (या लौकिकी	नाहीं. या लौकिकी
७७	१	नाट्यशास्त्रम् ३१-२ घनवाद्यविधि:	(नाट्यशास्त्रम् ३१-२ घनवाद्यविधि:)
७७	४	श्रेयस्कर	श्रेयस्कर
७७	१५	ग्राह्यतम वाटतें.	[याला टीप:] आर्यभटीयावरून केलेलें गणित पृ. २३१ वर पहावें. त्यानुसार १ लघ्वक्षरकाल १ = मात्रा = $\frac{१}{६४}$ सेकंद
७८	८	३००	५००
७८	१५	डे असा, कधीं डे	डे असा, कधीं ड
७८	१८	ड गुरु	ड गुरु
७८	१६	दुष्पट व सावकाश	दुष्पट सावकाश
७८	९	इष्यते। नाट्यशास्त्रम्	इष्यते। (नाट्यशास्त्रम्
७८	७	त्रिविध कला	त्रिविधा कला
७९	१	८००-९००	८००-११००
७९	५	श्चत्पुटश्रयः।	श्चत्पुटश्रयः।
८०	९-१०	सताल निबिद्ध	सताल, निबद्ध
८०	१७	उत्कृष्टच	रंजकच
८०	१४	आधार आहे ?	आधार आहे ? मार्गसंगीतहि 'सुस्वरैस्तानैरु- पेतम्' असेंच म्हटलें आहे !
८०			

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
८०	४	स्वर्यत	स्वर्यते
८०	३	निबद्धाश्चानिबद्धश्च	निबद्धाश्चानिबद्धश्च
८२	मथळा	[हा मथळा डाव्या किनारी पर्यंत डावीकडे सरकवावा]	
८२	८	नोंदिले	नोंदिले.
८३	१०	तर सहा	तर चित्रमार्गीमुळें सहा
८३	११	प्लूत...	प्लूत...
८३	९	प्लूत...	प्लूत
८३	७	मांडणीनुसार	मांडणीप्रमाणें
८३	५	प्लूतहि	प्लूतहि
८३	१	अलंकार	उच्चार व अलंकार
८४	१	मांडणी नुसार	मांडणी प्रमाणें
८५	३	प्लूतचिह्नाऐवजी	प्लूतचिह्नाऐवजी
८५	७	मात्रास	मात्रांस
८५	१०	उत्क्रान्तिच	प्रगतिच
८५	१०	तत्व	प्रमेय
८५	४	मात्राक्षरांस	मात्राऽक्षरांस
८६	११	लयकल्पना,	लयकल्पना, कलाकल्पना
८७	३	कठिण	निराधार
८७	१३	टाळी	नाडी
८७	१२	१२ मात्राकाल = $\frac{२}{३}$ सेकंद	४ मात्राकाल = $\frac{२}{३}$ सेकंद
८८	५	हें तरव	हें मूळ
८८	२	सोईनुसार	सोईप्रमाणें
८९	३	गृहीत धरिलें	गृहीत केलें
८९	४-५	तत्त्व बाद केलें	सिद्धान्त बाद केला
८९	१६	तालमूलधर्मको	तालमूलधरमको
८९	१८	गुजारा होतो.	गुजारा होतो, कला शब्द गेला.
८९	१	भूमिकेनुसार	भूमिकेमुळें
९०	१५	'त'	'म'
९०	१५	मांडणीनुसार	मांडणीपरत्वे
९०	६	मराठी	मराठी गद्याव्या
९१	१०	धऽर्म	धऽऽर्म
९२	१३	असावा	नसावा
९२	११	पारंपरिक	पारंपारिक

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	दृष्ट छपाई
	वरून खालून		
९२	१४	सालानंतरचे आहेत.	[याला टीप :] नाडी दरमिनिटास ६० वेळां उडत असल्यास नाडीकाल १ सेकंद. त्यांत अक्षरमात्रा ३ तर मात्राकाल $\frac{2}{3}$ सेकंद, लघुकाल $1\frac{1}{3}$ सेकंद : नाडीकालांत अक्षरमात्रा ९ तर मात्राकाल $\frac{1}{3}$ सेकंद, लघुकाल $\frac{2}{3}$ सेकंद. आतां एका नाडीला १ टाळी तर लघुकाल १ सेकंद, मात्राकाल $\frac{1}{3}$ सेकंद : आणि ३ नाड्यांनां १ टाळी तर लघुकाल $\frac{2}{3}$ सेकंद, मात्राकाल $\frac{1}{3}$ सेकंद म्हणून दरमिनिटास ६० या नाडीगतिमध्ये कमालकिमान मर्यादा-लघुकाल $\frac{2}{3}$ ते $1\frac{1}{3}$ सेकंद, मात्राकाल $\frac{1}{3}$ ते $\frac{2}{3}$ सेकंद.
९३	१०	नादस्वर कोमलध, तीव्र म... तीव्र नी, असे म्हणजे	नादस्वर (तीव्र म, ...तीव्र नी) असे घेणारे म्हणजे
९५	११	सारेगसारेमपनिसा	सारेगसारेमपनिसा'
९६	मथळा	[हा मथळा डाव्या किनारीपर्यंत डावीकडे सरकवावा]	
९६	५	अर्धे	अर्धा
९६	१०-११	मोजणीनुसार	मोजणीप्रमाणें
९३	१२	सांगड घातलेली	सांगड बहुधा घातलेली
९६	१५	लयांगसाधनाच्या	लयांगसाधनेच्या
९६	९	दृढभूमिः)	दृढभूमिः)'
९६	८	१ तेते	ते ते
९७	१०	ठेवावयाची केवढी	ठेवावयाची ती केवढी
९८	१६	एकेक मात्रेचा	एकेका मात्रेचा
९८	१५	मात्रेचें	मात्रेचा
९८	१५	'नाऽ' हीं	'नाऽ,' 'हेऽ', हीं
९८	१३	अधिनायक	अधिनाऽयक
९८	२	एकरच	एकारच
९९	११	असती).	असती, कारण जनगण यांत लागोपाठ दोन नकार आहेत त्यांमध्ये खंड पाडणें अवघड).
९९	१४	मर्जीनुसार	मर्जीनें
९९	१५	तत्त्वतः	शास्त्रतः

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
९९	१७	मर्जीनुसार	मर्जीप्रमाणें
१०१	११	विचार	तंतोतंत हिशेब
१०१	१०	४ सेकंद	३२ सेकंद
१०२	१	[येथील यादीवर पृ. १०१	वरील तीन मथळे पुनर्लिखित करावे]
१०४	१०	होतो व	होतो, व
१०५	१७	भावना	बुद्धि
१०५	१३	लयांगभावनेच्या	लयांगप्रतीतिच्या
१०५	२	दुप्पट व	दुप्पट, २ ही २ ची तिप्पट
१०५	१	दुप्पट आहे	दुप्पट आणि २ ची चौपट
१०६	१४	तृतीयांश	तृतीयांश
१०७	११	बारा	बारा मुख्य
१०७	१८	अणुमंद्र	अणुमंद्र अथवा घोर
१०७	१	खुणांची	अशा खुणांची
१०९	३	; नारामा ।	; । नारामा ।
११०	१	...धा...	...धु...
११०	२	...मनाधप ।	...मनधप ।
११०	७	; मधाप ।	; । मधाप ।
११०	९	; धनसारगर ।	; । धनसागर ।
११०	१३	...नधापा (हा...	...नधाप । (हा...
११०	१०	सवाई	सवाई (कुआडी)
११३	५	गंधर्व अत्यंत	गंधर्व मूळचा अत्यंत
११३	१८	उऽत्कल	उत्-कल
	१७	मात्राविराम	मात्रा विराम
११४	१०	अधिक साडेतीन,	अधिक-साडेतीन,
११४	१४	सप्तकें.) येथें...	सप्तकें. [बैगळा परिच्छेद:] येथें...
११४	९	विकृतत्वाच्यनंशः आतोपदेशाच्य	विकृतत्वाच्यनंशः आतोपदेशाच्च
११४	२	अशा स्पष्ट	अशा, स्पष्ट
११५	१	मूळचाच	स्वस्थानींच
११५	१९	आचारिलेली	आचरिलेली
११५	१४	विकृति...विकृति	विकृती...विकृती
११५	१२	विकृति	विकृती

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
		वरून खालून	
११५	११	विकृति	विकृती
११५	८	शुद्ध ग	(शुद्ध ग
११५	७	त्याची	त्यांची
११६	१०	तें	त्याला
११६	१२	काय तें कळत नाही.	म्हस्वदीर्घाचा आहे.
११६	१०	खालीं टित्र	खालीं लिपिबाह्य टित्र
११६	१	वापरावयाची	लिहावयाची.
११६	८	तें अंगिकारिलें.	[याला टीप:] परंतु स्वतः पल्लवकांचे गुरू 'शुद्ध' नव्हे तर 'तीव्र'च म्हणत याला प्रस्तुत लेखक साक्ष आहे.
११७	५	तत्त्व	मूलग्रहीत
११७	१४	निर्माण करितात.	[याला टीप:] हा 'मेलडी'च्या भूमिकेने विचार आहे, टू-पार्ट क्लासिकल हार्मनीच्या दृष्टिचा नव्हे. आपलें विवेचन भारतीय संगीताबद्दलचें आहे.
११८	१८	वरील गाचा	वरील (आधीं सांगितलेल्या) गा चा
११८	१८	हा गांधार, वरील 'गा'च्या	हा द्वय गांधार, वरील तीव्र 'गा'च्या
११८	९	श्रुति	श्रुति
११८	४	म हा	म हा र चा
११९	२	सा; रA;	सा; र, रA;
११९	१०	'रA' हाच	'रA', हाच
११९	१३	लागतें.	लागतें. तें रv असें लिहिता येईल.
११९	१२	सम पडून	अवसान येऊन
११९	९	$\begin{smallmatrix} \times \\) (\\ 1 3 \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \times \\) (\\ 1 3 \end{smallmatrix}$
११९	८	$\begin{smallmatrix} \times \\) (\\ 1 3 \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \times \\) (\\ 1 3 \end{smallmatrix}$
११९	३	$\begin{smallmatrix} \times \\) (\\ 1 3 \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \times \\) (\\ 1 3 \end{smallmatrix}$
११९	२	रासानार	रासाना
११९	२	गामगा + १	गामगा गा + १

पृष्ठ ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

११९	४	स्थानभ्रष्ट होतात.	[याला टीप:] पड्डाग्रामांत मध्यम हा A इतका स्थानभ्रष्ट, आणि पंचम अचल. मध्यमग्रामांत पंचम हा v इतका स्थानभ्रष्ट, आणि मध्यम अचल. प्रत्येकीं अकरा, दोन्ही ग्रामांत मिळून बावीस. "द्वे ग्रामिक्यौ द्वाविंशतिः"
१२०	८	ठेवूनच) तीन	ठेवूनच) एकदां तीन
१२०	१४	मपथड	मपथड
१२०	३	वैशिष्ट्य	एक वैशिष्ट्य
१२२	मथळा	लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२२	३	हालचाली	हालचाली (म्हणजे तालांगें)
१२२	५	भागांस	भागांस (तालांगांस)
१२२	६	वगैरे...वगैरे	वगैरे (स्वरांगें)...वगैरे (स्वरांगें)
१२२	७	भाग	(तालांगें)
१२२	७	जुनी	सामान्य
१२२	९	हालचालीनुसारच	हालचालीवरूनच
१२२	९	हस्तक्रियेनुसारच	हस्तक्रियेवरूनच
१२२	९	टाळी-करंगळी	टाळी-करंगळी-
१२३	मथळा	लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२३	१	जातें पुन्हां	जातें. पुन्हां
१२३	३	गमम,	गमग,
१२४	१४	तत्त्व	शास्त्र
१२५	मथळा	लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२५	५	असते कीं	असतें कीं
१२५	१३	प्रतिष्ठितहि आहे.	[याला टीप:] इंग्रजी 'फोक् म्यूझिक्' शब्दाचें फक्त शाब्दिक भाषांतर आपणांकडे आलें.
१२६	७	अलातचक्र	आलातचक्र
१२७	मथळा	लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२७	१०	'दोन्' चा न	'दोन्' चा 'दू'
१२८	९	क्रियेनुसार	क्रियेप्रमाणें
१२८	१८	तात्त्विक	व्याख्यात
१२८	११	अस्तित्त्वांत	अस्तित्त्वांत

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
१२९	मथळा	ल्यांगसाधन	ल्यांगसाधना
१३०	मथळा	ल्यांगसाधन	ल्यांगसाधना
१३१	मथळा	ल्यांगसाधन	ल्यांगसाधना
१३३	१०	लेखकाच्या माहितीनुसार	पुरावा आहे की
१३३	१४	भानुदास	भानुसिंह
१३४	७	क्यो	कदो
१३५	१३	दि । सावयासा	दि । सावयाला
१३५	१६	कीणि	कोणि
१३६	६	अवघाचि	अवऽघाचि
१३६	७	अवघाचि	अऽवघाचि
१३७	८	त्रडोद्या-चीचा-करीऽऽ X X X	त्रडोद्या-चीऽचा-करीऽऽ X X X
१३७	२	कल्पनेन	कल्पनेने
१३८	५	ल्यांगमेद	ल्यांगभेद
१३८	१०	आकारयुक्त	‘किंचित् आ’-कारयुक्त
१३८	१०	‘पधसा’ऽ	‘पधसाऽ’
१३९	१४	साधनाहि	साधनहि
१४१	३	रघुपतिराघव राजाराम्	[या खालील फुल्या अनुक्रमें र, रा, रा, रा यांच्या खालीं समजाव्या].
१४३	८	आवर्तन	आवर्तन
१४५	मथळा	सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१४६	१२	पिपीलिकामार्गाने	पिपीलिकामार्गाने
१४६	२	वाटती	वाटतो.
१४७	मथळा	सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१४७	१७	असह्यस	असह्यास
१४७	६	स्थिति भाव	स्थिति-भाव
१४८	१५	वाटतें),	वाटतें).
१४८	११	इंद्रियाशी	इंद्रियाशी
१४८	२	विकारवासभा	विकारवासना
१४९	मथळा	सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१४९	८	क्रियास्वरूपामुळ	क्रियास्वरूपामुळें

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
		वरून खालून	
१४९	१६	ही निद्रा;	[याला टीप:] येथील संदर्भात निद्रा हा एक विशिष्टार्थबोधक पारिभाषिक शब्द आहे असे प्रस्तुत लेखकाचे म्हणणे आहे. हे म्हणणे पारंपारिकाहून वेगळे आहे.
१५०	१६	लेखकांचे	लेखकाचे
१५१	मथळा	सम कोठे असते ?	सम म्हणजे काय ?
१५१	६	पोंचविला	पोहोंचविला
१५१	१३	नाहीं, ही	नाहीं ही
१५२	१३	अनुभववावें	अनुभवावें
१५२	१४	काय	कसा, काय
१५३	मथळा	सम कोठे असते ?	सम म्हणजे काय ?
१५३	१७	रूप असें आहे	रूप असें मानले आहे
१५४	१७	प्रगट	प्रकट
१५४	१८	तस्वाची	सिद्धान्ताची
१५५	५	गीताची...कोणती	गीताचा...कोणता
१५५	७	यावर	यावर
१५५	१२	मनमोहन	मदनमोहन
१५५	५	असें आहे.	असें लिहून व्यक्त केले आहे.
१५५	१	'मोहन'	'नमोहन'
१५६	२	विरामयुक्त	विरामपूर्वक
१५६	१२	परंपरेनुसार	परंपरेने
१५७	१०	सीऽताऽपति	सीऽताऽपति
१५७	१०	द्वस्व	द्वस्व
१५७	१७	स्वाभाविक	अर्थवाही
१५७	१३	व्यामुळे	त्यामुळे
१५८	५	होणे स्वाभाविक	होणे युक्त
१५८	१६	'च'	'चं'
१५९	५	(एक, दोन, तीन, चार)	(एक, दोन, तीन, चार) (एक, दोन, तीन, चार)
१६०	१२	आठ ॥ +	आठ ॥ +
१६०	८	($\frac{2}{1}$)	($\frac{2}{1}$)
१६१	१३	समान शक्तिने	तिस्रजातिमध्ये समान शक्तिने
१६१	१९	स्थान तेथें	स्थान, तेथें

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
१६२	२	प्रकरांचे	प्रकरांचें
१६३	११	२४ व्या	३२४ या
१६४	७	ही चतस्र	ही केवळ चतस्र
१६६	१७	पत्त्यांच्या	पत्त्यांचा
१६७	३	ठरतें, तें	ठरतें, तें
१६७	१९	-लयागांच्या	-लयागांच्या
१६७	१५	पद्धति	पद्धती
१६७	१३	परिभाषेनुसार	परिभाषेला अनुसरून
१६७	१०	...पट्टांचाच	...पट्टांचाच
१६९	३	(१)	(१)
१६९	३	कालानुसार माप	कालानुसार एकूण माप
१६९	८	(२)	(२)
१६९	११	म्हणजे प्रस्तार	-म्हणजे प्रस्तार
१७१	८	विराम	विराम (५)
१७१	७	विरामाचे दोन	विरामाचे असे दोन
१७२	१५	[येथे	येथें
१७२	५	अवयवाचें	अवयवाचें
१७२	४	,०।	,।१।
१७२	२	।००७।	।००५।
१७२	२	मात्रांएवढा;	[याला टीप:] येथील उभे दंड हे केवळ मात्रामर्यादा दाखवितात; तीं लघुकाल-दर्शक चिह्नें नाहींत.
१७३	९	तीव्रक्लृप्त	तीव्रक्लृप्त (रा)
१७६	४	गामाऽऽऽ.	गामाऽऽ.
१७७	६	प्रस्ताव	प्रस्तार
१७९	७	मात्राकालांइतकें	मात्राकालांइतकें
१७९	१८	। कि। ट। ता।	॥ कि। ट। ता ॥
१७९	१३	नाही, तसेच 'किट' 'ता', किटता	नाहीं. तसेंच 'किटता'
१८१	२	हे श्याम	हे श्याम,
१८१	१२	। बीता (उं)।	२ । बीता (उं)।

पृष्ठ	ओल	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
१८१	१४	सम	अवसान
१८१	१२	उ	उ
१८२	३	ग=लल,	ग=लल,
१८२	१६	'लाग,	'लाग',
१८५	५	कोणतेंदि	कोणतेंदि
१८५	७	२] ननदिया;	२] ननदिया,
१८५	८	दीर्घ, ननदीऽया	दीर्घ; ननदीऽया
१८५	१०	दोन गुरु	दोन गुरु
१८५	१४	अलातचक्र	आलातचक्र
१८६	१०	पाहिलें	पहिलें
१८६	१३	$\begin{smallmatrix} ४ & ४ \\ & S & S & \\ ५ & ६ \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} ४ & ४ \\ & S & S & \\ ५ & ६ \end{smallmatrix}$
१८६	१२	असलमुळें	असल्यामुळें
१८६	१०	१३८० हून हवें,	१३८० हून अधिक हवें.
१९०	३	'कश'तच	कल्पा'तच
१९०	१३	संगीतग्रंथांतहि	संगीतग्रंथांतहि
१९०	१५	शिवय	शिवाय
१९०	१२	नाहींत. केल्यास	नाहींत. तसें केल्यास
१९१	२	आकृतींत	आकृतिमध्ये
१९२	६	तीनहि गुरु	तीनहि गुरु
१९२	७	दोन गुरु	दोन गुरु
१९२	८	दोनलघु...तीनहि लघु	दोन लघू...तीनहि लघू
१९०	११	दोन लघु	दोन लघू-
१९२	११	३ लघु-	३ लघू
१९२	१२	४ लघु... ५ लघु... ६ लघु ... ७ लघु	४ लघू... ५ लघू... ६ लघू . ७ लघू
१९३	६	खंडमेरुचेंच	(खंडमेरुचेंच
१९३	३	मेलखंडप्रस्तार.	खंडप्रस्तार.
१९५	७	चालेल.	घेतां येईल.
१९५	९	पूर्व रा पुढें	पूर्व रा, तो पुढें
१९५	८	घेतां नाही.	घेतां येत नाही,
१९५	२	रागानामा.	रागानामा.
१९६	२	धिननक	धीऽन् नक

पृष्ठ	ओळ	शालेली छपाई	इष्ट छपाई
		वरून खालून	
२०७	३	प्रस्तारानें कळतें.	प्रस्तारानें कळतें
२०९	६	पुढें	पुढें
२०९	८	ठिकाणीं	अवस्थेंत
२०९	१३	तो	तों
२०९	१३	शक्य	संभवनीय
२१०	१३	माण्डूक्य	मण्डूक
२१०	१८	राज्याभिषेक	राज्याभिषेक
२१०	१३	अनंताचार्य-वामनाचार्य- नारायणचार्य	नारायणचार्य-रामाचार्य-वामनाचार्य- अनंताचार्य
२१०	१२	खुपेरकरशास्त्री	चित्रावशास्त्री-खुपेरकरशास्त्री
२१०	६	रामजीशांचा	रामजोशांचा (?)
२१०	६	रामजीशी	रामजोशी (?)
२११	७	परामर्श	परामर्श
२११	१४	मराठींतरी	मराठींतरी
२१२	२	म्हटलें तें	म्हटलें तें
२१२	१०	रीतीनें	रीतिनें
२१३	४	नाट्यशास्त्रांत	नाट्यशास्त्रमध्यें
२१३	४	आतोद्यविधि-	आतोद्यविधि:-जातिविकल्पनम्-
२१३	३	तानाश्चतुरशीति	तानाश्चतुरशीति:
२१३	२-३	जातिविधानभागांत	जातिविधानभागांत-ध्रुवाविधानम् मध्यें-
२१३	१	त्यावरून	४-११७-१३३ वरून
२१३	१	प्रसार माहीत होते	प्रस्ताव, नष्टोद्दिष्ट हे माहीत होते
२१४	१	नाट्यशास्त्र	नाट्यशास्त्रम्
२१४	२	हन्यादन्तरायेण	हन्यादन्तरायेण
२१४	६	३५-४६ च्या	२८-३३ ते ३५ मधील
२१४	१०	मूलतत्त्वां	मूलप्रमेयें
२१५	१९	संगीतरत्नाकार	संगीतरत्नाकर:
२१५	११	संयोगमेरू	संयोगमेरू:
२१७	३	व ती	व तेव्हां ती
२१७	५	होईल, खरा	होईल खरा,
२१८	२	कॉम्प्यूटर-सह	कॅल्क्युलेटिंग मशीन-सह
२१८	१३	प्रत्युत्पन्नमति	प्रत्युत्पन्नमति

पृष्ठ ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

२१८	३	सर्वनकोसा
२१९	१	[पृ. २१८ वरील तळटीपेचाच
२१९	२	सर्किट्टी
२२०	१	वाजूला ठेविला
२२२	१२	नानाप्रांतांचे
२२४	१३	म्हणणे
२२४	३	झाला आहे !!!

सर्व नकोसा

[पृ. २१८ वरील तळटीपेचाच हा भाग मानावा]

सर्किट्टी

वाजूला ठेविला

नानाप्रांतांचे

म्हणजे

[याला टीप :] तथापि प्रस्तुत लेख-
काचें मत असें कीं जेनरेटिव्ह-स्ट्रुटिफिके-
शनल्-ट्रान्स्फॉर्मेशनल् इत्यादि जीं
ग्रामर्स, तीं तशींच्या तशींच आणि
एकट्या इंग्रजीतून उचलणें योग्य नव्हे.
त्यांच्या उद्गात्यांनीं ज्या पद्धतिनें
अभ्यास केला त्या पद्धतिनें आपल्या
भाषेचा आणि नाना बोलींचा दीर्घ अभ्यास
प्रथम केला पाहिजे आणि पाणिनि-
परंपरेचेहि अवधान राखलें पाहिजे.

२२७	५	नानाध्वनि.
२२७	१	स्वराक्षरयुक्त...रूपाचा
२२७	१२	धारणा आहे.

नानाध्वनी.

स्वराक्षरयुक्त, ...रूपाचा,

[याला टीप :] पहा पृ. ४५१-४६२,
४६८-४८७

२२८	१६	मूळाक्षरे...सांगितलीं
२३०	१७	'जाति'
२३०	२	१३ सेकंद
२३१	८	गुर्वाक्षरे...गुर्वाक्षर
२३१	८	लघ्वाक्षरे
२३१	९	गुर्वाक्षर
२३१	९	लघ्वाक्षर
२३२	५	'शम्या'ज
२३२	१२	-उकाररहित
२३५	२	'यतिस्थान'
२३५	११	पक्षिणी हे (१०-१०) उपजाति
२३६	८	'गति
२३६	१०	'वेगवेगळी'

मूलवर्ण...सांगितले

'जाती'

१३ सेकंद

गुर्वक्षरे...गुर्वक्षर

लघ्वक्षर

गुर्वक्षर

लघ्वक्षर

'शम्या'च

-उकाररहित

'यतिस्थान' (यतिच्छेदस्थान)

पक्षिणी (१०-१०) हे उपजाति-

'गति'

'वेगवेगळी'

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
२३८	१२	हें बळ	हा बलात्कार
२३८	५	तून	तून (तीऽन्)
२४०	४	राहिल	राहिला
२४१	१४	म्हणून	म्हणून
२४१	१४	परामर्ष	परामर्श
२४२	१५	तत्त्वतः	व्याख्येनें
२४२	१२	उपयोगांत	उपयोगास
२४३	६	मूलतत्त्वांचा	मूलसिद्धान्तांचा
२४४	६	परंपरागत	परंपरागत
२४४	९	तत्त्वानुसार	दृष्टिभूमिकेनें
२४४	१७	करणतत्त्वाचाहि	करणप्रयोजनाचाहि
२४४	१	पुस्तकांत होईल.	[येथे तळटीप संपली असें समजावें].
२४५	११	परामर्ष	परामर्श
२४५	९	आपलीं	आपली
२४६	६	घरलें आहे	केलें आहे
२४६	१३	'लो'	'लों'
२४६	११	लय	ताल
२४६	९	राधामाधव	राधामाधव'
२४७	१८	आपल्या संस्कारामुळे	आपल्या संस्कारामुळे
२४८	१२	घेतलेली	घेतलेलीं
२४८	१५	नारारारारारारा	नारारारारारारा
२४८	८	पै. खुंदूखां	महूम खुंदूखां
२४९	१६	उत्क्रान्त	परिणत
२४९	११	४ सा	४सा
२४९	९	१ प	१प
२४९	७	४ सा	४सा
२४९	२	आणि सा	आणि सा
२४९	१	देत नाहीत.	[याला टीप:] आजच्या प्रचलितान्वये सा, प यांना दुप्पट काळ दिला जातो.
२५०	१२	दाक्षिणात्यांनी	कांहीं दाक्षिणात्यांनीं
२५०	७	डमरू	डमरू,
२५१	३	पखवाज	पखावज

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
२५१	२	ऐकिला	ऐकिलावाचला
२५३	२	प्राचीन यादीमध्ये धकार नाही	[हे वाक्य गाळावे]
२५३	५	(ग,	(ग),
२५३	१	रुंद	रुंद
२५५	१	भाग	भाग-कला-
२५५	२	असते त्यांत	असतें, त्यांत
२५५	१२	ट १,	ट, १,
२५५	१३	उच्चारस	उच्चारस
२५५	६	सांगतां	सांगतां
२५७	१	हरी	हरि
२५७	१५	तुन	तुन् (तीऽन्)
२५७	१३	कमी	कमी
२५८	७	स्वरांदोलन नांव	स्वरांदोलन हे नांव
२५८	३	शंका आहे).	(शंका आहे. तसेंच 'फ्रेनिक नव्हे'चे.)
२५९	७	तत्वाचाच	सिद्धांताचाच
२५९	१५	परंपरेनुसार	परंपरेला अनुसरतां,
२५९	१०	सोईनुसार	सोईप्रमाणें
२६०	१३	मुख्यतः त्रिजमन्	मुख्यतः पियर्स, त्रिजमन्
२६१	१५	विश्वसनीय वाटतें.	[याला टीपः] 'प्रो. केरुनाना छत्रे यांनीं हारमोनियम वाजवला' (३० एप्रिल १८६० च्या वर्तमानपत्रांतील वाक्य. 'केरोपंतांजवळ हिंदी पद्य कांहीं भाग पियानोवर वाजविण्यास शिकलों' (रा. सा. वि. ना. मंडलिक यांची रोजनिशी, १९ नोव्हेंबर १८६४. "... एक पियानोफोर्ते अने वे हारमोनीयम..." (गायन उत्तेजक मंडळीच्या स्थापनासमारेभाचा अहवाल, १ ऑक्टोबर १८७०).
२६१	१३	तत्वाच्या	वटनेच्या
२६२	१०	त्यांचे म्हणणे	म्हणणे
२६३	१	तरफ उचलली	तरफ कमी उचलली
२६३	५	त्यांची	त्यांचे
२६३	१४	पट्टीवरील	त्यांच्यावरील

पृष्ठ ओळ झालेली छपाई इष्ट छपाई
वरून खालून

२६३	१	२४ अथवा	२४ करणें अथवा
२६४	१७	हेंहि अगदी ठीक	हें मत समजस
२६४	१३	सुरेल	सर्व तारांवर सुरेल
२६५	९	एक्स्पान्शन्स	एक्स्पान्शन्स् हे
२६५	११	परामर्ष	परामर्श
२६५	११-१२	सारंगी...वादकाः।औदुंबरी ...रावणहस्तकः ॥	औदुंबरी...रावणहस्तकः । सारंगी... वादकाः ॥
२६५	६	रचनाघटक	रचना व तिचे घटक
२६५	६	धनुकली	

[याला टीपः] 'कोण' शब्द बोटांची चिमटी, नखी, गज अशा तीन अर्थांचा आढळतो परंतु येथें कोण=गज हाच अर्थ आहे. हें 'वाद्यवादनविचार' पुस्तकांत सिद्ध करूं. कोणवाद्य आणि अंगुलिवाद्य असें वर्गीकरण जेथेंजेथें आहे तेथें कोण=धनुष (गज). नखी किंवा जवा (प्लेक्ट्रम) नव्हे.

२६६	१३	चावी.	चावी,
२६६	१२	अडकावलेली.	अडकावलेली,
२६७	१०	'सिद्धपदिकारम्'	'सिलाप्यधिकारम्'
२६८	१४	धनुष्य	धनुष
२६८	११	कमी	कमी व सरकते
२६८	१०	पडदे	पडदे पक्के व
२६८	१०	तिला आधार नाही.	

[याला टीपः] उलट कैलासचंद्र देव हें ऐतिहासिक सिद्ध आहे म्हणून आम लिहितात. त्याचा आधार काय तर त्यांनीं स्वतःलाच 'बृहस्पति' हें नांव घेतलें आहे.

२६८	१	तुर्कानी	तुर्कानी
२६९	११	अंतर्नादि	अंतर्नाद
२६९	३	आवृत्त्या	आवृत्ती
२७०	१०	रव्यवियर	रव्यवियर
२७०	१४	जुनेंच	

[याला टीपः] प्राचीन 'महानाटकवीणा' म्हणजेच गोदुवाद्यम् असें कांहीं तमिळांचें म्हणणें आहे].

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
वरून खालून			
२७०	६	मोठ	मोठा
२७१	४	मध्ये लिहिलें	मध्ये पृ. ४३-४४ वर
२७१	८	हीनू	ईत्री
२७१	१४	त्यांचेहि	त्यांचेहि
२७१	११	तत्त्व अप्रसिद्ध आहे	विवरण अप्रसिद्ध आहेसें दिसतें
२७२	८	कंपकालाची	कंपकालांची
२७२	१३	तर गाज येईल, गाजामुळे आंसहि	तर घुमान्यामुळें गाज येईल, आंसहि
२७२	१०	तर गाज	तर घुमान्यामुळें गाज
२७२	३	पुस्तकांवरून	केवळ पुस्तकांवरून
२७२	१	दुर्लभ	दुर्लभः
२७३	१	समजूत	प्रचलित समजूत
२७३	९	तत्त्व	घटनाग्रहीत
२७३	१३	अंतर्नादांशी	अंतर्नादांशी
२७३	१	ज्या बिंदुवर	तारेवर ज्या स्थानीं
२७४	६	आहे, गोलाईला	आहे, गोलाईला
२७४	५	पड्ज	मंद्रपड्ज
२७४	१	आधारनाद	(उंचीचा) आधारनाद
२७५	४	वेगळा	'पुस्तकांत सांगितलेल्याहून' वेगळा
२७५	७	(आधारनाद	(प्रस्तुत लेखकांच्या प्रयोगांत आढळले कीं, आधारनाद
२७५	७	नि	नि
२७५	४	मंद	मंद्र
२७५	२	सा सा नि	सा, सा, सा नि
२७६	१	उन्मेष	[याला टीपः] हे उन्मेषच, अखंड नाद नव्हेत.
२७६	५	तत्त्वविवेक	विवेक
२७६	९	करतां येते	करतां येतें एवढेंच
२७६	११	तुकोजीराव	सवाई तुकोजीराव
२७६	१५	रीति	रीती
२७७	९	उचलावीं ?	उचलावीं ? फार्सीमध्येहि शहनाई नाही, सुर्नाई आहे, तंबूरा, सुरनाई, हे शब्द 'शिकस्तें' लिपिमध्ये लिहून पहावे.

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
वरून खालून			
२७७	३	विनोद आहे !	विनोद आहे ! 'गीतगानविवेक' पुस्तकांत परंपरागत चक्करदार तानांचे नमुने देऊं.
२७८	१	भाषत	भाषांत
२७८	४	बुलादी	बाल्दी
२७८	१	धिस्सा	धिस्सा
२७९	१	साधारण	सामान्य
२८१	२	परंतु क्षेत्रचा	परंतु ल नंतर क्षेत्रचा
२८१	१३	एवूण	एकूण
२८३	१२	तत्त्वतः	स्वतः
२८३	९	म्हणतां येणार नाही.	म्हणत नाहीत.
२८३	३	ट तक +	ट . तक +
२८४	९	उच्चारणाशी जुळतील.	उच्चारणाशी विशेष जुळतील.
२८५	४	(८	(०८
२८५	६	(८	(०८
२८६	१०	घा)(घा । X १२ १३	घा)(घा । १२ X १३
२८६	८	धीं)(धा ४ ५	धीं)(धा । ४ X ५
२८७	१	ठका	ठेका
२८७	३	^२ ताऽ ^२ घाणि । _{१२ १३}	^२ ता)(^२ घाणि । _{१२ १३}
२८७	४	(^२ धाड । _५	(^२ धाऽ । _५
२८७	६	उग्याचें	डग्याचें
२८७	८	^२ तीऽ)(^२ धींऽ । _{१२ १३}	^२ तीऽ)(^२ धींऽ । _{१२ X १३}
२८८	८	आढळतो	आढळतो
२८९	९	खालीभरी	खालीभरा
२८९	१४	उद्धटक	उद्धटकः
२९१	४	बोलाचाच	बोलासारखाच
२९१	१३	छंद	अमुक छंद

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
२९१	१४	तत्त्वतः व प्रत्यक्षांतहि	प्रत्यक्षांत
२९१	१४	वेगळे	वेगळे
२९१	१३	यांचे अर्धठेके	यांचे पहिल्याने दिलेले अर्धठेके
२९३	२	। त्रक ॥	। त्रक ॥ +
२९५	५	। ५तृ)	। ५तृ)
२९५	११	पुढें केले आहे.	[याला टीप: पहा पृ. ४७३-४८७]
२९५	१६	अस्तित्व	अस्तित्व
२९५	९	परंपरेनुसार	परंपरेने
२९५	४	'देशी ताल'	[याला टीप: पहा पृ. ४०३-४०७]
२९६	१	तत्त्वाचाच	काटेकोरपणाचाच
२९६	७	हीं	ही
२९६	१२	तत्त्वतः	क्रियादृष्ट्या
२९७	१	टेका	टेका
२९७	७	वाटतें.	वाटतें,
२९८	६	सांगतात,	सांगतात.
२९८	९	ठेके आहेत	ठेके इतर पुस्तकांत आहेत
२९८	९	त्याला असलेली	त्याला माहीत असलेली
२९९	१	शक्तील,	शक्तील व आहेतच,
२९९	३	एक रूप	एक प्रसिद्ध रूप
२९९	५	वर्नी ५	वर्नी ५ ×
२९९	१४	॥ 'ताधा') ×	॥ ता । धा) ×
२९९	५	वस्तु	क्रिया
३००	४	प्रस्तार	स्वरलयप्रस्तार
३००	१०	प्रस्तारास	प्रस्तारभेदास
३००	११	साधना-या	साधना-हे या
३००	१७	कीं मूळचा	कीं उच्चारशुद्धि-स्वरशुद्धिसाठीं मूळचा
३००	१८	अर्थात ही	अर्थात गणितानें ही
३०३	७	जसा-जसा	जसा
३०३	९	१२ मात्रांचा	१२-मात्रांचा
३०३	१३	पडतास	पडतात

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
३०३	१४	एकजिनसी वस्तु	एकजिनसी वेगळी वस्तु
३०४	२	२-२	२-(२)
३०४	४	माणू	मानू
३०४	४	००	००।
३०४	९	छंद	नाना छंद
३०४	११	म्हणजे म्हणजेच	म्हणजेच
३०५	३	१३ व्या मात्रेपासून	१३ व्या तालमात्रेपासून
३०५	१२	तानेने	तानेने गीताच्या सुरुवातीलाच
३०६	२	(१ धाऽत्रक।	(१ धाऽत्रक।
३०६	११	१०-११-१२-१३ या	९-१०-११-१२-१३ या पांच
३०६	१	(ना। धाधी।	(ना। धा। धी
		×	×
३०७	२	(ता।	(ता।
३०७	१२	आणि	तरी
३०८	३	म्हणत	म्हणत, लखनउ म्हणजेच पूर्व, शर्क,
			विल्लीसापेक्ष पूर्व,
३०९	१	अशा	अशा उलट्या
३१०	५	ठविणें	ठेविणें
३११	१	वर्षापूर्वी	वर्षापूर्वी
३११	८	स्नान	स्नान
३१२	१४	व्युत्पत्ति	व्युत्पत्ती
३१३	१०	। से।ऽऽ)...। लूं।ऽऽ।	। से।ऽ।ऽ)...। लूं।ऽ।ऽ।।...। हो।ऽ।ऽ)
		...। हो।ऽऽ)	
३१४	९	दादन्याचे	दादन्याचें
	१८	दादरा	उदास दादरा
३१४	१६	तीनुसारच	तिच्याप्रमाणेच
	६	आहेत !	आहेत ! ज्ञानेश्वर हे रसिकश्रेष्ठच, आणि
			तुकाराम अत्यंत रंगेल !
३१५	६	मत्तताल	मत्तताल
३१५	१४	। दन॥	। दन॥
		+	+
३१६	१२	दखल घेऊनहि	दखल घेतली तरी

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
३१६	१५	तात्त्विक	गणिती
३१६	१३	गति	गती
३१६	११	सर्वगाभी	उभयगंगी
३१८	३	२ २-२-२-२-२	२-२-२-२-२ २
३१८	१६	उत्पत्ति	उत्पत्ति
३१८	१५	उत्पत्ति	उत्पत्ति
३१८	१०	धुमार	धमार
३१९	८	एका	एका
३२०	७	खुलाच.	खुलाच. पण 'तीन्' असेंच वाजतें, कांहींजण 'तीन्'च सांगतात लिहितात तेंच ठीक.
३२०	३	तिसलयाचात्त ↓	तिसलयाचाच ↓
३२१	१	(दिरांऽत ॥ ×	(दिरांऽत ॥ ×
३२१	८	'जनमानस' च्या	'जनमानस'
३२१	९	आकारावर 'रा' व 'शां'वर	'रा' व 'शां'च्या आकारांवर
३२१	१२	एण्डी डोलत	एण्डि एण्डि डोलत
३२२	२	सम-आवर्तनाची	समसंख्यांक मात्रांच्या आवर्तनाची
३२२	३	हल्लींची	हल्लींचा
३२२	४	ह	हें
३२२	१३	तत्त्वच कोणी मानीत	पथ्यच कोणी पाळीत
३२२	५	↓ ↓ । धगेन धगेन ।	↓ ↓ । धागेन धागेन ।
३२३	मथळा	दहा मात्रांचे तालठेके	[यावर] खण्डजातिचे तालठेके
३२३	११	उ चा	ड चा
३२३	७	तत्त्व, नियम, ↓	नियम, ↓
३२४	३	(४ किटतक ।	(४ किटतक)
३२४	६	नाट्यशास्त्र	नाट्यशास्त्रम्
३२४	२	(टाळ्या	(टाळ्या)
३२४	२	सम	अवसान
३२५	६	(वृ । ना । क । ता)	(तूं । ना । कत्ता)

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
३२५	५	असे	असे
३२५	१	रचनातत्वाचीच	रचनापद्धतिचीच
३२६	४	(धा । गे । तू । ना)	(धा । गे । तून् । ना)
३२६	१५	काढून	काढून
३२६	१८	‘ताडजुव’ आश्चर्य-	‘ताडजुव’-आश्चर्य-
३२६	१२	समस्थानी	अवसानी
३२६	९	परिभाषेनुसार	परिभाषेच्या अन्वये
३२६	७	समेवर	अवसानी
३२६	३	त्यावर जरव	त्यानंतर लगेच अवसानी जरव
३२६	२	समेवर	अवसानी
३२६	१	तात्त्विक	शास्त्रमूलक
३२७	२	समेवर	अवसानावर
३२७	६	समेवर	अवसानी
३२७	७	समेवर	अवसानी
३२७	१२-१३	एका समेवर	एका अवसानी
३२७	४	समेवर	अवसानी
३२७	२	त्रिवटतराना	त्रिवटतराना
३२८	८	समायतीने	समायतिने
३२८	१०	फायलातुन्	‘फायलातुन्
३२९	९	तत्पुरुष-द्विगु नव्हे.	तत्पुरुष, द्विगु नव्हे.
३२९	११	-‘धमाल’-गीते	-‘धमाल’-गीते
३२९	२	हटाग्रह	हटाग्रह
३३०	१३	कळत	कळत
३३०	११	डुमरी	डुमरी
३३०	१०	गीत प्रकार	गीतप्रकार
३३०	४	दादरा टप्पासुद्धा	दादरा-टप्पासुद्धा
३३०	३	चचलपणा	चंचलपणा
३३१	३	महाराष्ट्रांत	महाराष्ट्रांत
३३१	६	॥ धा । ती । ५ X	॥ धा । धी । ५) X
३३१	९	हीच	हीच
३३२	४	पद्धतीस	पद्धतिला

गुष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
वरून	खालून		
३३२	१०	(धीं धीं । ×	(धीं । धीं । ×
३३४	९	वेगवेगळ्या वचनांचे,	[बाला टीप:] “ वाको रण कहे हैं । ” संगीतसार,
३३५	६	उच्चारसरणीनुसार	उच्चारसरणीप्रमाणें
३३५	९	गृहीततत्वाचा	गृहीताचा
३३५	३	भारूढे	भारूढे
३३६	९	उमगेल (अशा	उमगेल. (अशा
३३६	६-७	ठेक्यांच्या पाहिलें	ठेक्यांच्या उदाहरणांत पाहिलें
३३७	८	यांनीं	यांनीं
३३७	७	॥ धी । नक ।	॥धीन् । नक ।
३३९	९	तिरतिरकिटतक)(तकिं ऽना । ×	। तिरतिरकिटतक)(तकृतिचा । ०
३४०	२	बोलांची	बोलांचीं
३४०	११	। गदिगन ॥	। गदि । गन ॥
३४०	११	मात्रांचा, झपतालाचा	मात्रांचा, झपतालाचा
३४१	७	समेवर	अवसानीं
३४२	७	तुकडा, हे	तुकडा हैं
३४२	६	नृत्यामध्ये	नृत्तामध्ये
३४३	१४	तत्त्वदृष्ट्या	अर्थदृष्ट्या
३४५	७	१२ अक्षरें.	१२ अक्षरें. हीच तिगुण, त्रिगुण.
३४५	४	येते.	येतें.
३४६	१०	मात्रेपासून	मात्रेपासून
३४६	७	तो शब्द	तो शब्द (‘पण’)
३४७	१०	। नधिदधि)	। नधि । दधि)
३४९	१०	आवृत्त्याहि	आवृत्तीहि
३५२	२	। तिरकिट) धिट ।	। तिरकिट)(धिट ।
३५३	८	४१	४१.
३५३	११) १७	॥ १७ +
३५३	१३) ३३	॥ ३३ ×
३५४	८		[धिर असें जेथें जेथें आहे तेथें तेथें धिर हवें]

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
३५४	१०	। ताऽकधी	। ताऽकधी ।
३५४	९	‘तोफा;’ तोफा	‘तोःफा’; तोःफा
३५७	६	बांधणी	बांधणी
३५७	१९	घरेलुं	घरेलुं
३५९	८	बनाक-बनायक	-बनायक-
३६०	४	गद्दिगद्दिन	गद्दिगद्दिगन
३६०	१६, १७, १८	उघड आहे. त्याचप्रमाणें... स्पष्ट आहे...कारण...नाही.	उघड आहे, कारण...नाहीं. त्याचप्रमाणें...स्पष्ट आहे,
३६२	१२	‘तालविवेक’ करूं	‘तालविवेकांत’ करूं.
३६२	७	परामर्ष	परामर्श
३६२	५	‘करण,	‘करण’
३६२	३	आवृत्त्यांनंतरच	आवृत्तींनंतरच
३६३	१४	अभिलषिताथचिंतामणि	अभिलषितार्थचिंतामणि
३६३	१५	तालपद्धतिच्या ‘द्राविड’	तालपद्धति त्या ‘द्रविड’
३६४	२	द्राविडांची	द्रविडांची
३६४	२	तालजाति.	तालजाती.
३६६	११	३÷२	३+२
३६७	२	द्रुतप्लुत	द्रुतप्लुत
३६८	७	संकीर्णचापु ४५	संकीर्णचापु ४+५
३६८	१	द्राविडांमध्ये	द्राविडांमध्ये
३७०	६	॥ ...तकि ।	॥ — — तकि ।
३७०	७	॥ ...तक ।	॥ — — — त ।
३७०	८	॥ ... ।	॥ — — — ।
३७०	१३	असे ‘अनुक्रम’	असे अक्षरांचे ‘अनुक्रम’
३७०	१०	आहेत, म्हणजे	आहेत, आणि एकूण २४ मात्रांच्या काळांत तीनतीन मात्रांचे आठ खंड बसविले आहेत.
३७१	२	आंस कमी	आंस ही कमी
३७१	१३	टकिऽतझम्—	टकित झऽम्
३७२	४	मांडणीमध्ये	मांडणी यांमध्ये
३७२	१५	केलेच आहे).	केलेच आहे, आणि यांत लयहि द्रुत झाला नाही हे ध्यानांत घ्यावें.)

पृष्ठ ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

३७२	१२	नृत्याचे
३७३	१४	ठरूं, शकेल,
३७४	५	ललग
३७४	१०	प्लूत
३७५	१२	युनिव्हर्सिटींत
३७५	१४	पलै संपूर्ण
३७७	१५	मुळवु...परम्पुसमुळवु
३७९	६	शचींद्रम्
३७९	१६	गीतावाद्यनृत्यांच्या
३८०	१	अद्वैतस्वज्ञानप्रचुर
३८०	४	तालपकम् ...अण्णामाचार्य
३८०	१६	'दासकुट'...नरहरीतीर्थ
३८०	९	'महाराष्ट्र'
३८१	९	शंकर-
३८१	६	तिरुवयूरथील
३८१	२	भाषाशिवाय
३८१	९	वेंकटमखीचा

नृत्याचे
ठरूं शकेल,
गगल
प्लूत
युनिव्हर्सिटीमध्ये
पलै, संपूर्ण
मुळवु...पुरम्पमुळवु
शचींद्रम्
गीतावाद्यनृत्यांच्या
अद्वैतस्वज्ञानप्रचुर
तालपकम् ...अण्णामाचार्य
'दासकुल'...नरहरीतीर्थ
पंचद्राविडपैकी 'महाराष्ट्र'
शंकर-काली
तिरुवयूर येथील
भाषाशिवाय

[याला टीप :] चतुर्दण्डीप्रकाशिका

या ग्रंथांत ग्रंथकर्त्याने फक्त एकाच जागी आपले नांव वेंकटमखी सांगितले आहे; इतरत्र अनेक स्थळां वेंकटाध्वरी म्हणवलेले आहे.

३८२	६	दहाव्या
३८२	७	वैशिष्ट्य
३८२	१४	योगी आणि
३८२	१५	'ज्ञानपीठ'समान
३८२	१६	नुथुस्वामी
३८२	१८	सोण्टी
३८२	१४	त्यांना...कृति
३८२	१२	सुसंवादी.
३८२	७	भोसल्यांच्याशी
३८२	१	सोमेश्वर
३८३	८	१२३८
३८३	१०	एकनाथ

नवव्या
वैशिष्ट्य
योगी, आणि
'ज्ञानपीठ' समान
मुथुस्वामी
सोण्टी (= शौण्डी)
त्यांना...कृती
सुसंवादी
भोसल्यांशी
सोमेश्वर
१५३८
नामदेव

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
३८४	२	गीतनृत्याचे	गीतनृत्याचे
३८४	८	त्यादृष्टिने	त्या दृष्टिने
३८४	५	अण्णामाचार्य	अण्णम्माचार्य
३८५	६	शब्दाचाहि	शब्दालाहि
३८५	३	त्रिष्टुभ्	त्रिष्टुभ्
३८७	१७	विधान	विधाने
३८७	८	ऋग्वेदाच्या	ऋग्वेदाच्या
३८८	२	नसतो.	नसतात.
३८९	१६	'सी मेजर स्केल	'सी मेजर (जस्ट) स्केल'
३८९	१३-१४	मूर्च्छनापद्धतिमुळे... ठरले	मूर्च्छनापद्धतिमुळे... ठरले
		तरी पड्ज	तरी, पड्ज
३८९	९	लांबी व्यास	लांबी-व्यास
३८९	१	हे योग्य.	[वाला टीप:] सामवेदापासून, सामगाय- नापासूनच, संगीत उगम पावले अशी प्रचलित समजूत आहे. सामगायन यज्ञप्रसंगी करावयाचे म्हणून यज्ञसंस्था हीच केवळ सामाची नव्हे तर एकूण भारतीय संगीताची जननी, अशीहि समजूत आहे. हा 'उत्पत्ति'चा मुद्दा लेखक अमान्य करतो. त्या गतानुगतिक कल्पनेला सबळ आधार नाही.
३९०	११	ऋणा	ऋणा
३९०	४	त्यांचे	त्यांचे
३९१	१८	ताल द्विकल झाला;	ताल द्विकल झाला,
३९२	९	शंसन्ति ('तैत्तिरीयोपनिषद्	शंसन्ति' (तैत्तिरीयोपनिषद्
३९२	६	'वाक्याचे	'वाक्या'चे
३९३	१२	ऋत	ऋतम्
३९३	९	विश्लेषण	लयविश्लेषण
३९५	२	त्रुटिची	त्रुटिची
३९६	१६	अक्षरगत.	अक्षरगत,
३९६	११	असें पद.	असें पद.'
३९७	४	नृत्यभागांनां हि	नृत्यभागांनां हि
३९८	२	'देवं, वं	'देवं, वं

पृष्ठ	ओळ	शालेली छपाई	इष्ट छपाई
वरून खालून			
३९८	११	मबर	अबर
३९८	१३	पृथुला, संभाविता	संभाविता, पृथुला
३९८	१४	तुड्यासमान कोण	तुड्यासमान दुसरा कोण
३९९	१५	चढत्या	चढत्या
३९९	९	वर्ण म्हणजे	येथे वर्ण म्हणजे
४००	३	नाख्यशास्त्रामध्ये	नाख्यशास्त्रामध्ये
४००	७	सत्त्वाधिके:	सत्त्वाधिके:
४००	१६	तत्त्वां'त	'तत्त्वां'त
४००	१६	लघुगुरुलृतांचे	लघुगुरुलृतांचे
४०१	१	नृत्तांतहि	नृत्त्यांतहि
४०१	१३-१४	महत्याच्या	महत्त्वाच्या
४०२	२	'कारण'	'करण'
४०३	१३	चतस्रताल	मुख्य चतस्रताल
४०३	६	'संशताशता ता किंवा श'	[याला टीप:] (सं५५शताशताता किंवा सं५५शताशताश).
४०४	१	'योनि'	'योनी'
४०६	१०	पुकाराहि	पुकारहि
४०७	७	लयाचा हें	लयाचा, हें
४०७	११	ग्रंथवाचन	ग्रंथवचन
४०९	१२	गुर्वक्षरे स्मृत:	गुर्वक्षरे स्मृत: ।
४१०	१०-११	हे संयुक्त	हें संयुक्त
४१०	१५	चतस्र अणु	चतस्र अणु ('त्रसरेणु')
४१०	१५	घटनाधार	घटना-आधार
४१०	११-१२		[येथे प्रत्येक आठ अवग्रह चिह्नानंतर एकेक दण्डरेषा हवी],
४११	१३	य चारांचा	व चारांचा
४१२	१५	जगदेवमल्ल	जगदेकमल्ल
४१३	४	करागिड	करगिड
४१४	९	शाङ्गदेवाने	शाङ्गदेवाने
४१४	१०	परामर्श	परामर्श
४१४	७	दक्षिणात्य	दाक्षिणात्य
४१५	९	पणवू	नावू

पृष्ठ ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

४१५ ७ घेतल्यासारखी आहे.

[याला टीप:] 'धराणेदार' कलावंतां-
तांमध्ये आख्यायिका अशी की बैरामखां
संस्कृत ग्रंथांत व्युत्पन्न होते आणि त्यांनीच
हे पुस्तक तयार केले. परंतु पुस्तकामध्ये
ग्रंथकर्ता 'नंदकिशोर तिवारी' असे
स्वतःचे नांव लिहितो. नंदकिशोर नांव
असलेल्या कैक उत्तम धराणेदार चीजा
आहेत. (कोणी नवलकिशोर असा अप-
भ्रंश करतात तो बरोबर नाही.)

श्रीकृष्ण सुखदायी (तैलंग), चुनी-
लाल भट, गौड मिश्र, इंदोरिया रामराय
आणि "पंडित कवि अगणित इकठोर
दरबारमें" यांच्या मदतीने हा ग्रंथ
केला असे लेखक सांगतो. त्यांमध्ये
बैरामखां असू शकतील.

४१६ १५ विराम-द्रुत तिते
४१६ १६ 'अछरोटी'
४१८ ९ येथे बदलली
४१८ ३ व्यक्त केली.
४१९ ९ निर्विवाद होतेच.
४१९ १३ समयसारामध्ये
४२० १६-१७ यांस उपसंहारात स्पर्श करूं.

विरामद्रुत-तिते
'अछरोटी' (अक्षरवटिका)
येथे प्रस्तुत लेखकाने बदलली
[याला टीप:] 'संगीतसार' सुमारे
चाळीस टक्के रत्नाकराप्रमाणेच आहे!
तबलावादक निर्विवाद होतेच.
संगीतसारामध्ये
यांचा विचार 'स्वररागविचार'
पुस्तकांत करूं.

४२१ ५ वर्षांपर्यंत
४२१ १५ कयास्
४२२ १४ बुद्धिभेद
४२३ १० लखनउच्याव जिदली...
४२४ १ चापुताल आहेच. सूडताल
४२५ ७ 'उपसंहार' या भागांत
४२५ ४ ऋतुवर्णन
४२७ १७ द. के. जोशी

वर्षांपर्यंत
क्रियास्
बुद्धिभेद
लखनउच्या वाजिदुल्ली...
चापुताल आहेच (पृ. ३६८ पहा), आणि
सूडताल
आगामी नियोजित पुस्तकांत
ऋतुवर्णन
ल. द. जोशी

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
४२८	१९	रागदर्पण	नगमात् इ आसिफी
४२८	४	चतुर्वर्गचिंतामणि	अभिलषितार्थचिन्तामणि:
४२९	४	भारदस्त	सात्त्विक
४२९	२	कुंभनदास'	'कुंभनदास'
४३०	१५	(अक्कडकडवें),	(अक्कडकडवें),'
४३१	५	पंचस्वरापरगति	पंचस्वरापरगति:
४३१	६	क्रियेला	क्रियेला (म्हणजेच 'अस्सल घराणेदार गायकी'ला)
४३१	१२	पाश्चिमात्यांच्या	पाश्चिमात्यांच्या
४३१	६	निश्चित	निश्चित
४३२	९	खुस्नौचें	खुस्नौचें
४३२	१५	टप्पाटुमरी	टप्पाटुमरी
४३३	१४	गूटनबुर्ग	गूटनबुर्ग
४३४	१३-१४	गायनवादाकाची	गायकवादाकाची
४३४	१२	वेगळें आहे."	वेगळें आहे"
४३५	४	जें	जे
४३५	५	नवी	नवी
४३५	१७	स्रोतोगता	स्रोतोगता
४३५	४	विधानहि	विधानहि
४३७	१	बदलतो	बदलते
४३७	३	केली, पुन्हां	केली, 'गण' शब्द श्लेषदुष्ट, द्व्यर्थी केला. पुन्हां
४३७	९	यांचा	अशांचा
४३८	२	छंदामध्ये एकाहून	छंदामध्ये एका पादांत एकाहून
४३८	१	नांव दिलें.	[याला टीप:] छंद हा मुळांतील सर्व-समावेशक शब्द. म्हणून छंदोरचना हें नांव. छंदनामक रचनेचे जाति व वृत्त हे पोटभेद. आतां तिसरा एक पोटभेद केला व त्याचेंहि नांव 'छंद'च ठेवलें. हें परिभाषा-दृष्टिनें अग्राह्य अशास्त्रीय आहे.
४३९	१३	त्याची	त्याची
४३९	९	अशी	अशी
४३९	४	बहुधा	अनेकदा

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
४३९	३	पहावी	नीट पहावी
४४२	११	येतो.	येतो.
४४२	१२	स्वराग-	स्वरांग-
४४३	१२	येथीलच 'हिंदी'	उत्तरहिंदुस्थानांतील कांहीं
४४३	४	क,	क,
४४४	२	फार्सपर	फार्सपरपे
४४४	२	मुन्हस सुकून	मुन्हस सुखन् (मुन्हूस सुकून)
४४५	६	अशी	अशीं
४४५	६	शब्दावयव	शब्दावयव
४४६	१२	पाहिलें नाहीं)	पाहिलें नाहीं.
४४७	१	प्रकार	अंगप्रकार
४४७	६	शुद्ध	शुद्ध
४४७	७	विकृत	विकृत
४४७	११	आवृत्तीनें	आवृत्तींनीं
४४७	१४	वर्णपद	वर्णपद
४४७	१३	नानाप्रकारांच्या	नाना पण ठराविक प्रकारांच्या
४४७	६	छंदोरचनेंत'त	छंदोरचनेंत'त
४४८	४	अर्कान्	अर्कान्
४४८	९	वरील	अंतर्गत
४४९	१२	वाचकापैकीं	वाचकांपैकीं
४४९	८	थाट-मुकाम	थाट-मुकाम-
४५१	३	तर्क परीक्षेमोर	तर्कपरीक्षेमोर
४५१	८	नव्हे ..वर्षा-	नव्हे. वर्षा-
४५३	९	(मात्र अ,	मात्र अ,
४५३	१२	उच्चाररूप स्वरोच्चार	उच्चाररूप अमुक स्वरोच्चार
४५३	१	असली	असलीं
४५४	१४	एका नादाचें	एका स्वरनादाचें
४५५	७	हीं	ही
४५५	८	कशीं	कशी
४५५	२	प्रसराहि	प्रसरहि
४५५	१	सूक्ष्म	सूक्ष्मदर्शी
४५६	४	अशी	अशीं
४५६	९	हतकी	इतकी

पृष्ठ	ओल	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
४५६	१३	तुलनात्मक	तुलनात्मक
४५६	५	स्पीच रेकॉमिशन	स्पीच रेकॉमिशन (रुतबोध)
४५७	८	कल्पनाही	कल्पनाहि
४५८	८	इण्ट्रोस्पेक्टिव्ह	इण्ट्रोस्पेक्टिव्ह (= स्वलक्षी)
४५८	२	'बोल'	'बोल' (शब्द)
४५९	३	तत्त्वतः	मूलतः
४५९	५	संदेश	संकेत
४६९	१३	अर्थभेदनिर्मितीसाठी	अर्थभेदनिर्मितिसाठी
४५९	६	मात्रकालांइतका	मात्रकालांइतका
४६०	१५	संस्कृत...आहे);	संस्कृत वळणाचा ...होईल);
४६१	१२	येईल याबाबतीत	येईल, या बाबतीत
४६१	१२	अहो ताई । तुम्ही ।	अहो सख्ताई ।
४६१	११	आपण	तुम्हीं
४६१	१०	अहो ताई तुम्ही ।	अहो सख्ताई ।
४६१	१०	आपण	तुम्हीं
४६३	१	तत्त्वतः	शास्त्रतः
४६३	१७	वस्तुहि	वस्तुहि
४६३	७	ठेक्यांमध्ये	ठेक्यांमध्ये
४६३	१३	(ता । तिन् । ५ धिन् ॥	(ता । तिऽ।ऽनधीन् ॥
४६३	१४	छपक	छपका
४६३	१६	१+३+१+१	१+३+१+३+१
४६३	४	२+१+२+२	२+१+२+१+२
४६४	५	एका अक्षराचें	एका अखंड अक्षराचें
४६४	४	संदिग्ध	संदिग्ध
४६५	६	प्रस्तुतमनुसरामः	प्रस्तुतमनुसरामः
४६५	१३	तालवादनांत नाहीत	तालवादनांत लिहिलेले तरी नाहीत.
४६५	१९	(किंवा गुरुद्रुत)	(किंवा गुरुगुरुद्रुत)
४६५	२१	गगल+लद+प	गगद+लद+प
४६६	१५	तात्त्विक	गणिततात्त्विक
४६७	२	फिदौस् । बर्हुवे ।	फिदौ । स्वरहुवे ।
४६७	३	फिदौस्	फिदौस्
४६८	९	ध्वनिवर) कालनियमनाचें	ध्वनिवर) [काल-] नियमनाचें

पृष्ठ ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

४६९	९	चिरकालिक नव्हे,
४७०	७	गद्याचें
४७१	५	'सुरांत
४७१	११	हें
४७१	११	चूर्णपदाचें
४७१	४	V —
४७१	१६	त्वरान्तर
४७१	१७	अधत्वरान्तर
४७१	७	देशी असे असतील)

चिरकालिक नव्हे,
गद्यांत लयाचें
'सुरांत'
हे
अशा चूर्णपदाचें
V ग्रथ
स्वरान्तर
अधस्वरान्तर

[याला टीपः] वैदिक वाङ्मयावरून स्पष्टच होतें कीं गाथा ही गाडली जात असे. पहा-
ऋक्संहिता १.७.१ तैत्तिरीयसंहिता ५.१.८,
बौधायनश्रौतसूत्र १.५.८.९, आपस्तंब
श्रौतसूत्र २०.६, हिरण्यकेशीय श्रौतसूत्र
१४.२, शतपथब्राह्मण १३.१.६. कांहीं
गाथा ही गुणगानात्मक असेंहि आहे-पहा
तैत्तिरीय ब्राह्मण १.३.२ वरील सायण-
भाष्य-“राजा ऽ मात्वादीना असमन्तात्
प्रशंसनम्, ताद्विषया नाराशंसी गाथा ।”
शिवाय पहा-कात्यायन श्रौतसूत्र २०.२,
ब्राह्मणा यजमानस्य यज्ञदानयुक्ताः स्वयंकृता
तिष्ठो गाथा गावन्त्युत्तरमंद्राम् ।” यांत
स्पष्टच झालें कीं स्वकृत गीतगान, लौकिक
विषय हे त्या काळीं होतेच ! ‘गायन्ति’ या
शब्दरूपावरून काळहि अंदाजतां येतो.

४७२	१५	परिपाठी
४७२	१६	परिपाठी
४७२	१४	ग्रह, कला
४७२	१०	आ'णिक
४७२	२	कारण
४७३	१५	वर्णन
४७३	७	आधारिलेल्या
४७४	१४	असू शकतात कोणी

परिपाठी
परिपाठी
ग्रह, जाति, कला
आ'णिक
कारण
वर्णन सध्यांतरी
आधारिलेल्या
असू शकतात. कोणी

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
४७४	१२	स्टॅटिस्टिकली	स्टॅटिस्टिकली
४७४	६	आहे.	आहे).
४७५	१३	कॉण्टिन्युइटी	कॉण्टिन्युइटी
४७५	१५	सुवर्णमध्य	मध्यममार्ग (तडजोड)
४७५	७	असतो ज्या	असतो, ज्या
४७६	२	मुद्दाम आणलेला	मुद्दाम आणलेला (एम्पथी)
४७७	३	‘बाणी’	‘बानी’
४७७	६	पूरव बनारस	पूरव-बनारस
४७८	११	होतात तेव्हां	होतात, संख्यात्मकता ही गुणात्मकतेमध्ये परिणत होते, तेव्हां
४७८	१२	डायालेक्टिक्सला	डायालेक्टिक्सला
४७८		कैयळ	कैयळ
४७८	११	‘बीट’	‘बीट’
४७९	३	जुळणीलच	जुळणीलच
४७९	१३	दुसरेंच कांही	तिसरें नवेंच कांही
४७९	१६	—शब्द	—शब्दाच्या
४७९	२	आर्काइव्ह्ज	आर्काइव्ह्ज
४७९	१	साय्कायाट्री	साय्कायाट्री
४८०	१	पूर्ववत्	पूर्ववत्
४८०	५	विसंगति विपर्यास	विसंगति-विपर्यास
४८०	९	उल्लेखिलेल्या	उल्लेखिलेल्या
४८०	१२	चित्तिबुद्धिद्वारां	चित्तबुद्धिद्वारां
४८०	३	१८७-१५३	१४७-१५३
४८०	१	विधानांनां	प्रायोगिक विधानांनां
४८१	५	कल्पना गेष्टाल्ट्	कल्पना, गेष्टाल्ट्
४८१	१५	तिचा प्रायोगिक भाग	तिचें विधान
४८१	६	त्या वेगवेगळ्या	वेगवेगळ्या
४८१	९	अधिक. हे	अधिक. (हे
४८१	८	असतो म्हणून.	[याला टीप:] येथील ‘अर्थभावा’बद्दल वरेंच शब्दपाण्डित्य उपलब्ध आहे व साहित्यिक, सौंदर्यशास्त्री वगैरेंच्या त्या- वरच उक्त्या असतात. परंतु लेखकाचा निश्चय आहे की हा अर्थभाव व्यक्ति-

पृष्ठ ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

प्रवृत्तिप्रकृति, संस्कारानुभव, सामाजिक संकेत इत्यादींवर बहुतांशी अवलंबून असतो आणि एकेका व्यक्तिचाहि तो आयुष्यभर एकच रहात नाही. भौतिक, पार्थिव, आर्थिक, व्यावहारिक अशा विषयांत हे भेद दूर पडतात; परंतु साहित्य, कला इत्यादि केवळ स्वयंगम्य विषयांत 'अमुकच एक' असा नियम सांगता येत नाही.

४८४	१५	'शिंचा'
४८४	६	शास्त्रपूत
४८५	तळची ओळ	ल. सा. वि. ३१अ
४८६	१	परिभाषिक
४८६	१५	विसर्ज
४८७	१३	गृहीत धरलें
४८७	३	खूप आहे !

'शिंचा' (=फलाणा)

शास्त्रपूत
ल. ता. वि. ३१अ
पारिभाषिक
विसर्जन
गृहीत केलें

[याला टीप :] समीकरणें, आकृती इत्यादि सजावट आपल्या साहित्यिक-सौंदर्यवादी - मानसशास्त्री वर्गैरेंची लाडकी दिसते; अशी सजावट म्हणजेच मत सिद्ध करण्याची एक रीति असा त्यांचा ग्रह दिसतो. यांच्यामध्यें कोणी डॉक्टर-इंजिनियर-वैज्ञानिक असला तर एकादाच असेल !

समीकरणें आणि आकृती ही बलवान् हत्यारें, विचारसाधनें आहेत. त्यांनां विशिष्ट हेतुप्रयोजनें आहेत, त्यांचे नाना उपयोग आहेत. परंतु त्यांना मर्यादाहि आहेत. या सर्वांचा तारतम्यविवेक हवा !

४८९	१४	नवी औ । लादे
		+
४८९	७	उगिच कां । कान्ता
		+
४९०	७	प्रकार
४९१	१०	बोलांनीं.

नवी औ । लाद् ए
+
उगिच कां । कान्ता
+
प्रघात
वा बोलांनीं.

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
४९१	१६	मियाजानची	उमरावखांची
४९१	४	त्याला १२॥ मात्रांचें	त्याच्या ठेक्याला १२॥ मात्रांचें, पण चर- णाला १३॥ मात्रांचें
४९२	१३	पूर्वीचे	पूर्वीचे
४९६	१२	वाटेल.	वाटलें,
४९६	१७	त्यांतहि नधा	त्यांतहि ३६ मात्रांचा नधा
४९६	१	अंगखंडांमुळें आवर्तनामुळें	अंगखंडांमुळें, आवर्तनामुळें
५०३	९	लागतो म्हणून	लागतो, म्हणून
५०३	११	असली	असली
५०५	४	स्वररागविचार	स्वररागविचार,
५०५	७	ताल	तल
५१०	१०	(गीता; ४)	(गीतगोविंदम्, ४)
५११	९	अस्तित्व	अस्तित्व
५१२	१५	आहे, उपमा,	आहे; उपमा,
५१२	१६	किप्रश्न	किप्रश्न, कचित्प्रश्न
५१२	११	लय ^{१५} ... असंगतच	लय... असंगतच ^{१५}
५१८	१५	वृत्त्यनुसार	वृत्त्यनुसार
५१९	९	'पाहिलें	'पाहिलें'
५२५	१	तो जाणवतो.	तो उच्चनीचत्वामुळें जाणवतो.
५२६	१२	सोईनुसार,	सोईनें,
५२६	८	षोडशांशाला	षोडशांशाला
५२८	१	करतलप्रतिष्ठित	करतलप्रतिष्ठित
५२८	१७	आर्चिक;	आर्चिक,
५३१	६	समाधान ^{६७}	समाधान.
५३३ } ५३५ } ५३७ } ५३९ }	मथळे	हे मथळे "अनुबंध १ : लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान" असे समजावे.	
५३८	१२	भारतखंड्यांनी	भारतखंड्यांनीं
५४०	७	ऑस्ट्रेलिया यांत	ऑस्ट्रेलिया-न्यू झीलंड इत्यादींमध्ये
५४१	३	प्लूतप्लूत	प्लूतप्लूत
५४१	१३	षड्ज,	षड्ज-
५४१	११	विस्वरच;	विस्वरच.

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
		वरून खालून	
५४१	११	तंतुवाद्यावरून-	तंतुवाद्यावरून.
५४२	२	आपल्या मूर्च्छनापद्धतिने	आपल्या मूर्च्छनापद्धतिसमान क्रियेने
५४३	१२	टोनोंलिटी	टोनोंलिटी
५४३	४	कंठसंगीताला	संगीताला
५४३	३	कंठसंगीताला	संगीताला
५४४	१५	कल्पना आपणांकडे	कल्पना आजकाल आपणांकडे
५४४	१६	स्वस्ति !	स्वस्ति !
५४४	१०	सारेगमपधनिसा	सारेगमपधनिसा'
५४४	१०	सागपधसाग	सागपधसा'ग'
५४७	११	दोघाचेंहि	दोघाचेंहि
५४७	१	भिन्नधर्मीय आहे. ३	भिन्नधर्मीय आहे. २२
५४८	१६	पॉलीफोनी	पॉलिफोनी
५४९	१३	रा 'M _३ मा'	रा' M _३ मा'
५४९	१२	रा' 'M _३ मा' m _३ धा'	रा' M _३ मा' m _३ धा'
५५१	८	सार ... सारा	सारा ... सार
५५१	७	गपना	गापना
५५५	४	असणारच परंतु	असणारच. परंतु
५५६	६	cres.)	(cres.)
५५९	२	३	३ (अथवा २ : ४)
५५९	१०-१४		[येथील आंकडे $\frac{१}{२}$ असे अपूर्णाक समजू नयेत, ते केवळ $\frac{१}{२}$ असे समजावे.]
५५९	१९	टाइम आघाताला	टाइम. आघाताला
५५९	९	मूळ	ही
५६०	१४	समायती	समायति
५६०	९	स्ट्रेस	स्ट्रेस
५६१	१५	अभ्यास	अभ्यास
५६७	१४	(C _१)	(C _१)
५६७	५	स्वरनादक्षेत्रें	स्वरनादक्षेत्रें
५६८	१	फैयाझखाँ	फैयाझखाँ
५६८	४	उपाहरणार्थ	उदाहरणार्थ
५६८	१७	चव्हाण, ड्रामॅटिक	चव्हाण. ड्रामॅटिक
५६८	२१	सांधिवर	सांधिवर
५६९	८	C _२	C _१

पृष्ठ	ओल	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
५७२	६	मोनोफोनोची	मोनोफोनीची
५७२	९	सा'	सा'
५७२	९	[गा' रा' सा' ना' खालीं रेघ नको]	
५७२	११	साऽ७Id	साऽ
५७३	१३	[सा खालीं एकच रेघ हवी]	
५७३	९	[सा खालीं दोन रेघ हव्या]	
५७३	६	[सा खालीं दोन रेघा हव्या]	
५७६	६	नगारा, तुंदुभि	नगारा, तुंदुभि
५७३	२	नोधर्न	नोधर्न
५९२	१२	छन्दःशास्त्रविवृतिः	छन्दःशास्त्रविवृतिः
५९८	१८	[येथील कंस चौकोनी समजावा]	
६००	१०	जगरबंधूचें	डागरबंधूचें
६०१	९	कालनियमास	कालनियमनास
६०३	७	शार्दूल,	शार्दूल, कौथुम,
६०३	४	श्रुते	श्रूयते
६०३	३	नवभेदाः	नवभेदाः
६१३	६	ननदिया	नऽनदिया
६१५	९	हन्यादन्तरायेण	हन्यादनन्तरायेण
<hr/>			
७१	१५	उत्तरेकडे	दक्षिणेकडे
७१	१५	दक्षिणेकडे	उत्तरेकडे
१७०	११	केला, २	केला, ३

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
१७०	९	२	३
२४६	४	तास्विक प्रश्न	सिद्धान्तग्राही प्रश्न
३७७	१७	भरण (विलारिपलै,	भरण, (विलारिपलै,
३७८ १०		क्रिस्तीशकामध्ये	क्रिस्ती शतकामध्ये
३८०	८	क्षेत्रज्ञ	क्षेत्रज्ञ ('क्षेत्रांग')
३८०	६	क्षेत्रज्ञपदम्	क्षेत्रज्ञपदम् ('क्षेत्रांगपदम्')
३८४	११	हा वेणुवादक	हा तंजाउरी वेणुवादक
३८४	१७	पोहोंचली होती.	[याला तळटीपः] ग्वाळियरचे प्रसिद्ध बळवंतराव व गणपतराव भैया हे या चंद्रभागेचे पुत्र; दौलतराव महाराजांची संतति.
३८६	१२	होणार नाही.	[याला तळटीपः] येथें व्याकरणाचा काय संबंध, या प्रश्नाला उत्तर असें कीं भारतीय परंपरेंत उच्चारविचार हा व्याकरणान्तर्गत येतो. त्यांत सुरुवातीलाच महा-प्राण-अल्पप्राण, घोष-अघोष, ऊष्म-अंतस्थ, अनुस्वार-अनुनासिक-मुखा-नुनासिक, जिह्वामूलीय-उपध्मानीय-विसर्ग, संवारप्रयत्न-विवारप्रयत्न इत्यादि नाना उच्चारभेद स्पष्ट वर्गीकृत आहेत. एकट्या अ या स्वराचे अठरा भेद दाखवले आहेत ! म्हस्वदीर्घ ऋ, ॠ-ल मधील भेद आणि अमेद, इत्यादींचीहि चिकित्सा आहे !
३८७	२	आढळतील.	[याला तळटीपः] उदात्तादि व्यवस्था ही केवळ नादबलभेदाची आणि तिच्यांतील उच्चनीचत्वनिर्देश हे केवळ हात अथवा मान यांसाठी; असें कांहींजण मानतात. येथें केवळ-‘सस्वर पठण’ व ‘सुस्वर पठण’ यांतील फरक ध्यानांत घ्यावयास हवा. स्वर शब्दाचे दोन अर्थ

पृष्ठ ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

आहेत आणि ते एकाच पदार्थाचे द्विधारूप दाखवितात: नादबलभेद व कंपदुतिभेद हे पूर्णतः अलग असणें कचित्, हा भौतिक अनुभव आहे. महाभाष्यांत उदात्तादिकांची चर्चा 'उच्चारप्रयत्न' या साधारण नांवाखाली केवळ साधारणतः केली आहे. तिच्या भरीला शिक्षा-ग्रंथ घेतले पाहिजेत. त्यांमध्ये उच्चनीचत्व ध्वनिचेंच सांगितलें आहे, उदात्त-अनुदात्त-स्वरित हे अनुक्रमें चतुः-द्वि-त्रि-श्रुतिक सांगितले आहेत, 'इति व्यवहारान्ति श्रोत्रियाः' असें सांगून श्रोत्रिय व सामग यांतील भेद दाखविला आहे. प्रत्यक्ष श्रवणाला हे आधार घेतल्यावर या पुस्तकांत दिलेलाच निष्कर्ष मिळतो, दुसरा नाही. प्रत्यक्षप्रमाणच मुख्य प्रमाण !

४२१ १७-१८	(जाइझ), मुचाहू)	(जाइझ, मुचाहू)
५३९ ३	त्रय एक	त्रय एव
५४१ ११	विस्वरच, स्वरनादानीश्चिति	विस्वरच, स्वरनादनिश्चिति
५४२ १	'कोमा' यांवरून	'कोमा,' यांवरून
५४२ १५	की	की
५४२ १०	द्यावी लागतील.	द्यावी लागतील. (पण येथें व्यक्त झालेल्या जाणीवेच्या दिशेने पाश्चिमात्य संगीत-परिभाषेत व विचारांत काहीं सुधारणा झालेली आढळत नाही)
५४६ ७	इतकेंच नव्हे तर	इतकेंच नव्हे तर, सातव्या आठव्या क्रिस्तीशतकांतील
५४६ १६	त्यांत	त्याच्या सप्तकव्यवस्थावर्णनांत

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
५४७	१३	(टेनॉर)	(टेनॉर, हे पृ. ५६८ वर उल्लेखिलेले 'रजिस्टर' पैकीं टेनॉर नव्हे).
५४७	१	-	२२
५४८	१४	वेऊन आली	वेऊन आली. (पृ. ५७४ वरील २३ व्या टीपेचा शेवटचा परिच्छेद पहावा.)
५४८	९	असे 'पाट'	जसे 'पाट' (म्हणजे अस्ताई-अंतःस्था-प्रमाणें एकाच रचनेचे क्रमानें भाग नव्हेत, तर रचनेमध्ये एकाच वेळीं ध्वनि उत्पन्न करणारीं वेगवेगळीं साधनें-जसें कंठ, पियानो, व्हायोलिन)

५५१	७	साधा (मायूनर	साध (मायूनर
५५१	७	साध (मेजर	साधा (मेजर
५५१	८	सारा (मेजर	सारा (मेजर
५५१	८	सारा (मायूनर	सार (मायूनर
५५१	११	सामराप	सामराप
५५२	७	सोल्-फा	सोल्-फा
५५२	१	एफ् फ्लॅट = ई	

[याला तळटीप :] हे आज सर्वत्र प्रचलित अशा ट्वेल्फ टोन ईक्वली टेंपर्ड स्केल मध्ये आहे; त्यांत सप्तकाचे बारा समान भाग घातांकश्रेणीने केलेले असतात व प्रत्येक भाग एक सेमिटोन एवढा मानतात. पण टेंपॅरमेंट्स अनेक आहेत, त्यांत असें नाही. उदाहरणार्थ एन्हार्मोनिक टेंपॅरमेंटमध्ये सेमिटोन्चे माप याहून किंचित मोठे आहे; त्यांत डी फ्लॅट हा सी शार्पच्या किंचित खाली असतो; असेच इतर स्वरांचे. शार्प-फ्लॅट-मध्ये एक कोंमा हे सूक्ष्मान्तर रहातें, ईक्वल टेंपॅरमेंटमध्ये कोंमा शून्य मापाचा केलेला असतो.]

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरुन खाळून		
५५३	५	माय्‌नर स्केल.	माय्‌नर स्केल. (पांढरी एक पट्टी 'सा' मानित्यास बिलावल सतक मेजर, काफी-जौनपुरी सतकें माय्‌नर. पण "पांढरी एक पट्टी सा मानित्यास" हे शब्द गाळून "बिलावल हें मेजर" इत्यादि भाषा अर्थशून्य ! सी मेजर म्हणजेच ए माय्‌नर; जी मेजर म्हणजेच ई माय्‌नर; डी मेजर म्हणजेच बी माय्‌नर; एफ मेजर म्हणजेच डी माय्‌नर; इत्यादि !)
५५६	९	व्हॉल्यूम म्हणतात.	व्हॉल्यूम म्हणतात. (पण व्हॉल्यूम हा सोनॉरिट्रीहून वेगळा. अमुक वाद्याची सोनॉरिट्री रिच् हा त्या वाद्याचा अंगभूत धर्म; पण वाजवतांना तेंच वाद्य जोरातें-हळुवार वाजवतां येतें, म्हणजे त्याचा व्हॉल्यूम कमीअधिक करतां येतो.)
५५६	१६	आदान्ते	आन्दान्ते
५५६	१३	सांगतात.	सांगतात. म्हणजे फक्त स्रोतोगता व गोपुच्छा या दोनच यती; आणि नादब्रल-भेदाचें शीघ्रत्व कोणत्या क्रमानें पालटतें यावरूनच फक्त त्या ठरणार !
५५७	९	चार खुणा क्रमांक १० च्या	क्रमांक १० ची एक खूण
५५८	९	मोकळ्या जागेवर.	मोकळ्या जागेवर. (शार्प, फ्लॅट, नेचरल (=पूर्ववत्) वगैरेच्या खुणा येथें देण्याची आवश्यकता नाही.)
५५९	७	मीटर आहेत.	मीटर आहेत. $\frac{१}{४}$ म्हणजे एका मेझर-मध्ये $\frac{१}{४}$ कालमानाचे ८ नाद. $\frac{१}{४}=३$ (एका मेझरमध्ये $\frac{१}{३}$ कालमानाचे २ नाद) असें करावयाचें नाही !
५५९	१६	आघात देतात म्हणून !	[याला तळटीपः] हीच आपल्या छंद-विवेचकांची 'टाळी पडते' वगैरे कल्पना.

पृष्ठ	ओळ	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून खालून		
५५९	१५	टाइम आघाताला	टाइम. आघाताला
५६०	१६	(समायती) दाखविते.	(समायति) दाखविते. ते १, २, ३, ४ हे क्रमांक आहेत. २ म्हणजे दुप्पट काळ असें (वरच्या ओळीप्रमाणें) नव्हे.
५६०	१२	ठरणार. असा	ठरणार, पण मुळांत, रिदम न्हस्वदीर्घावर अवलंबून नाही तर केवळ आघातांवर; अशीच व्याख्याकल्पना आहे ! असा
५६१	१३	बदलत नाही !	बदलली नाही तरी !
५६१	९	होतें. तेवढा	होतें तेवढा
५६९	१	तशी	तशी, परंतु ७ ची गांठ उजवीकडे केलेली,
५६९	१५	अठरा.	अठरा. [काळ्या पट्ट्यांसाठीं शार्पची खूण-दुरेघी फुली, आणि फ्लॅटची खूण-इंग्रजी b अक्षरासारखी-वापरतात. या खुणा कालमानचिह्नांशेजारीं वापरतात. पण संबंध ओळींत असुक शार्प-फ्लॅट हें कायम असेल तर तो तो 'थाट' त्या त्या ओळीपुरता होतो, हें क्लेफ्च्या खुणेपुढें एकदांच शार्प-फ्लॅट खुणा रेषांवर किंवा/आणि ओळींवर करून दर्शवितात. एकादा नाद मध्यें कोठें शार्प-फ्लॅट झाला तर तेथें तशी खूण येणारच, पण नंतर तोच नाद पुन्हां पूर्ववत् होणार असेल म्हणजे शार्प/फ्लॅट-पणा निघून जाणार असेल, तर वेगळी खूण करतात; ती उभ्या शंकरपाळ्यासारखी असते व शंकरपाळ्याच्या उभ्या बाजूलां वळलेल्या असतात. याला 'नॅचरल' म्हणतात. पण येथें नॅचरल म्हणजे नैसर्गिक नव्हे ! नॅचरल स्केल म्हणजे टेंपर न केलेलें

पृष्ठ ओळ

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

वरून खालून

सप्तक. “नैसर्गिक सप्तक” नव्हे !
नैचरल स्केल=नैसर्गिक सप्तक असें
मानल्यामुळे आपल्याकडील “श्रुति-
पंडिता” घोडचुका केल्या आहेत.]

५७० १०

फर्मुसचे

फर्मुसचे

५७१ १

ऑपेरा प्रकार

[याला तळटीपः] ऑपेरा म्हणजे सुरु-
वातीपासून शेवटपर्यंत सर्व संगीतांतच
अशी भावडी समजत आपणांकडे मॉटे-
करांमुळे आली आहे. परंतु उदात्तगंभीर
भव्यदिव्यकरण (ओपेरासेरिया), विडं-
वनात्मक (ओपेराबूफा), प्रहसनात्मक
(ओपेराकोमीक्), नृत्यनाट्य (ओपेरा
ब्राले) बॅलड ऑपेरा, व्हरावटी, इत्यादि
ऑपेराप्रकार पुष्कळ आहेत. प्रकारपरत्वे
पाठ्य-संस्वर/सुस्वर पाठ्य-गद्य संभाषण
वगैरे भाषितप्रकार त्यांत येतातच. ते
डी-क्लेमेशन, ओगोतोरियो, रेसिटे-
टिव्ह, प्रोज डायलॉग, वगैरे नांवानीं
ओळखले जातात. आपल्या “नाट्य-
संगीता”प्रमाणें मध्येच आलापयुक्त
पदेहि असतात, ते ‘आरीया’. ऑपेरा
संबंध सांगीतिक भासण्याचें कारण म्हणजे
त्यांतील वाद्यवादनाचा भरपूर भरणा.]

५७२ १७ते१९

[येथें शेवटचा दंड एकेरी हवा]

५७२ १९

[सा खालची रेघ दुहेरी हवी]

५७३ १

राउंड आहे.

राउंड आहे, म्हणजे गायक चार आहेत.
म्हणावयाचे; म्हणजे सुरुवातीचे सूर
चवथ्या ओळींत लिहिल्याप्रमाणें
घेतले तरी गीताचे शब्द पहिल्या चरणा-
चेच ठेवावयाचे.

५७३ ४

म्हणावयाचे.

प्रष्ट ओळ
वरून खालून

झालेली छपाई

इष्ट छपाई

५७४ १	ध	धा
५७८ १	वासुदेशास्त्री	वासुदेवशास्त्री
५८३ २	नौधर्न	नौधर्न
५८४ ११	वाचस्पतिमिश्रकृत	वाचस्पतिमिश्रकृत
५८९ ८	वेव	वेव
५८९ १०	व्हादीऽमिर	व्हादीऽमिर
५९२ १४	गुंच	गुंज
(१) २	प्रत्युदाहरण	प्रत्युदाहरण
(६) ३	समविषय	समविषय
(८) ६	उदाहरणे २५८.	उदाहरणे १५८.
(१५) ११	अज्ञानासिद्ध	अज्ञानसिद्ध
(१७) ४	एस्यास हराम	एस्यास, हराम
(१७) १७	बांधलेले	बांधलेले
(१७) १६	प्रबंधकार	प्रबंधप्रकार
(१९) १४	घटत	घटत
(२०) ९	गतिमान	गतिमान्
(२०) १०	अदलाबदल	अदलाबदल
(२१) १०	यांची	यांची
(२१) ९-८	श्रेताश्वरोपनिषद्	श्रेताश्वतरोपनिषद्
(२२) १२	मॉड्युलेशन	मॉड्युलेशन
(२३) ९	भारतीयांचा	भारतीयांच्या

ग्रंथ- आणि व्यक्ति- नामसूचि
संज्ञा- आणि विषयसूचि

ग्रंथ- आणि व्यक्ति- नामसूचि

(आंकडे पृष्ठांचे, गोल कंसांत 'पाठभेद' आणि चौकोनी कंसांत कांहीं स्पष्टीकरण सुचविलें आहे.)

अकबर बादशाह (जलालुद्दीन महंमद) ४१२, ४२०, ४२२.

अकाडेमी ९२.

अकादमी, संगीत नाटक - ७८, ८८.

अख्तरी फैझाबादी ('वेगम्' अस्तर) ४७.

अग्निदास शाहीर ३८३.

अग्निपुराणम् ६.

अंकपाशः २४३.

अचलानंददास ३८०.

अच्छनबाई २१३.

अंजनीबाई मालपेकर २१५, २६६.

अडैयाप्पायर, पाचिमिरियम ३८२.

अण्णम्माचार्य ३८०, ३८४.

अत्रे, प्रल्हाद केशव (केशवकुमार कवि, 'आचार्य' अत्रे) ५३७.

'अनिल' [कवि]: पहा-देशपांडे, आत्माराम रावजी.

अनूपसंगीतविलास ३०३.

अनोखेलाल [तबलची] २७९.

अनंतफंदी [शाहीर] ३८३.

अन्नभट्ट (वैद्यनाथशास्त्री) पायगुंडे २१०.

अपेक्षावाद [ग्रंथ] २२.

अप्पार, तिरुनवुक्कारसार ३७८.

अबू हनीफा [न्यायशास्त्री] ४२१.

अब्दुल अझीझखां [वीनकार] २७०.

अब्दुल करीमखां ३, ५, ४७, ५२, ९२, ९४, ११३, ११४, १३२, २१७, २६२, २७०, २७५, २७६, ४९१.

अभिनयभूषणम् ३८३.

अभिनवगुप्त ३२, ६६, ७३, ७४, ७५, ७८, ७९, २१४, २२२, ३७८, ३९४, ३९५, ३९६,
३९७, ४०८, ४०९, ४११, ४१२, ४१६, ४४६, ५०४, ५३५.

अभिनवभारती २७, २९, ३१, ३३, ४६, ६६, ७२, ७५, ७८, २१४, २२२, २७०, ३७८,
३९५, ३९६, ४१२, ४४१, ५३९.

अभिलषितार्थचिन्तामणिः— पहा—मानसोल्लासः

अभ्यंकर, काशीनाथशास्त्री ११, २१०.

अभ्यंकर, वामुदेवशास्त्री ११, २१०.

अंबादास आंगले, गुरव [पखवाजिया] ३१८, ३४५.

अमदन् उल् मौसीकी ('मादनूलमोसिकी') ४२८, ४३२.

अमरकोशः ५०९, ५१६, ५१७, ५२१, ५३२, ५३७. शिवाय पहा—नामलिंगानुशासनम्

अमरसिंह [कोशकार] ६, ५३२.

अमानलीखां [मुरादाबादवाले, भेंडीबाझारवाले] २१५.

अमीर खुल्लौ, यमीनूउद्दीन मुहंमदहसन ('अमीरखुश्रू') २६८, २७८, ३०२, ३२३, ३२४,
३२८, ३३१, ३३३, ३३४, ४२०, ४२६, ४३२, ४४१, ४४४, ४४९, ४६३.

अमृतमंथन [बोलपट] २६०.

अमृतराय [कवि] ३८३.

अमृतानुभव (अनुभवामृत) २५९.

अय्यावल, तिरुविसनल्लूर श्रीधर व्यंकटेश ३८१.

अरिस्टोखेनॉस् ('अरिस्टोक्सेनॉस्') ५४२.

अरिस्टोटेलीस् ('अरिस्टोटैल्', 'अरस्तु') २१, २२३, ४८७.

अरुणगिरि ३७८, ३८०.

अरुणाचलकवि, शियाळी ३८१.

अलाउद्दीनखां [मैहरनिवासी] २७०.

अलादियाखां ९५, १२०, १५३, २१३, ३०४, ३३६, ४२८, ४३०, ४९१.

अलाबंदेखां ४३०.

अली अकबर [सरोदिया] २७०.

अली आदिलशाह, दुसरा इब्राहिम [सुलतान विजापुर] ३८४.

अल्लारखा [तन्नलची] २७९.

अल्ला हो अकबर [कादंबरी] ७९.

अशोक, 'सम्राट्' ३७६.

अष्टपुत्रे, गोविन्दाचार्य २१०.

अष्टपुत्रे, भाऊशास्त्री ९.

अष्टाध्यायी ७३, २१०.

अष्टाध्यायीचें मराठी भाषान्तर (व्याकरणमहाभाष्य) ११, २१०.

अष्टीकर [पेटीवादक] २६४.

अष्टोत्तरशततालक्षणम् ७३, ७९, १६३, ४१५.
 अष्टोत्तरशतरागतालमालिका ३८१.
 अहमदजान (थिरकधा, 'तिरखवा') [तबलची] २७९, ३०७, ३३९, ३४०, ३४५, ४१९.
 अहोबल [संगीतपारिजातकार] ७५, ११५, २१५, २१७, ५३५.
 अहोबलशास्त्री २१०.
 अळवारबंधु ३७८.
 अज्ञानसिद्ध [कवि] ३८३.

आइन् इ अकबरी ('ऐने अकबरी') ४२७.
 आइन्छाइन, अल्बर्ट ('ऐन्स्टीन') २२, २४, २५.
 आइन्छाइनप्रणीत सापेक्षदर्शन [ग्रंथ] २२.
 आउफ्रेष्ट, ('ऑफ्रेक्ट') ७०.
 आकाडेमॉस ९२.
 आचरेकर, गंगाराम भिमजी ['गंगाधर भिकाजी'] ७२, ११५, २६३, २६४, २७७.
 आचरेकर, बालकृष्ण [बालासाहेब] गंगाराम ७२.
 आझमचाई ९५, १३८.
 आनंद [मासिक] ४७.
 आनंदवर्धन २७.
 आपटेबंधु [इंदौरनिवासी ध्रुपदिये] ४३०, ५०९.
 आपटे, वामन शिवराम ५०९.
 आपटे, वासुदेव गोविंद २११.
 आपटे, हरि नारायण (हरिभाऊ) २५७.
 आंग्रेज, त्रिशप ५४६.
 'आयूवीएम'-पहा-इण्टरनॅशनल बिझिनेस मशीन्स कॉर्पोरेशन.
 आरण्यक, तैत्तिरीय ६९.
 आर्काइव्हज ऑफ न्यूरोलजी [मासिक] ४७९.
 आर्किमेडीस ['आर्किमिडीज'] २२, ४८७.
 आर्नॉल्ड, व्हर्नन ३९३, ३९४, ४३८.
 आर्यभटीय [ज्योतिःशास्त्रग्रंथ] २३१.
 आर्यभट्ट [आर्यभट] २३०.
 'आलियाफतू' (अलीबक्ष व फत्तेःअली) १२१.
 आशानिराशा [नाटक] ३११.
 आधिकलीखां पट्याला ('पतियाळा')वाले ४२१.
 आसिफ् उद्दौला, नवाब [नायब वझीर लखनउ] ४२६,

इंगड [‘इंगे,’ ‘इंज’] डीन २३.

इचलकरंजीकर (चंद्रकर), बालकृष्ण रामचंद्र (बालकृष्णबुवा) १२१, २४९, २७७, ४२८,
४३०, ५३८.

इण्टर्नेशनल थिश्चिनेस मशीन्स कॉर्पोरेशन् (आयूचीएम) ३०, ४५६, ४५७.

इन्दुवाला १३१.

इन्द्रकलियम् ३७७.

इब्राहीम शर्की, सुल्तान [नवाब जौनपुर] ४१४.

इम्दादखां [बडेमहंमदखांचे भाचे व शिष्य, ख्यालध्रुपदिये] १०.

इम्मडिदेवराय, राजा [विजयनगरम्] ३८३.

इलेक्ट्रॉनिक्स इण्टर्नेशनल [मासिक] ४८५.

इलेक्ट्रोमॅग्नेटिक्स-अ डिस्कशन् ऑफ फण्डामेंटल्स [ग्रंथ] २२.

ईसा, पैगंबर [येशू क्रिस्त, जीजस् काइस्ट] ४८, ३७७.

ईश्वरकृष्ण ७३, १५३, ५३४.

उत्तरार्चिकम् ६९, ३९०.

उदयवीरशास्त्री ५३४.

उद्घाटनटीका ५३७. शिवाय पहा-अमरकोशः

उद्भवचिद्वन ३८३.

उपनिषद्, केन ६९.

उपनिषद्, छान्दोग्य ६९.

उपनिषद्, जैमिनीय ६९.

उपनिषद्, तैत्तिरीय ३९२.

उपनिषद्, श्वेताश्वतर ५३४.

उपनिषद्ब्रह्मन्-पहा-शिवरामन्, कांचीपुरम्.

उपाध्ये, जयकृष्ण केशव ४७.

उम्रावखां २१७, ४९१.

ऊण्टरगांग देस व्हेस्टेन्स, दी (‘डीक्लाइन ऑफ् द वेस्ट’) ६८.

ऋक्सप्रातिशाख्यम् ७०, ७३, ३८६.

ऋक्संहिता (ऋग्वेदसंहिता) ६९, ३८७, ५३३.

अॅकडमी, मिसस पिकर्ट्स [कादंबरींतील] ९२.

अॅरिस्टॉक्सेनॉस-पहा अरिस्टोखेनॉस

‘अॅरिस्टॉटल’-पहा अरिस्टोटेलीस.

अॅस्टेयूर फ्रेड [नटनर्तक] ४६९.

अॅटि-डू(इः)रिंग्-पहा-हेन् ऑय्गेन् डू(इः)रिंग् उम्वॅल्सुंग् देयर् व्हिसन्शाफ्ट्.

एकच प्याला [नाटक] ४८, १३३, १६३.

एकनाथ [संतकवि] ३८३, ४३७.

एकलव्य-पहा-भोळे.

एक्सनर् २३.

एडिग्टन्, सर् आर्थर् २१, २३, २६०.

एलियट्, टी. एस. ५६४.

एलिस्, ए. जे. ३१, २६३.

ऑग्डन् (‘ओग्डेन’) २६०.

ऑपरेशन्स् ऑफ् द अदर् माइण्ड् [ग्रंथ] २५.

ओंकारनाथ ठाकूर ४७, ११४, १३२, २१३.

ओ’राहिली २२. शिवाय पहा-राय् (Rae)

कणिकनीती ११.

कण्ठेमहाराज [तत्रलापलवाजवादक] ३१८.

कन्हय्यालाल जोधपुरवाला १०.

कपिलेश्वरी, शंकर लक्ष्मण [पेटीवादक] २४८, २६४.

कमतनूरकर, नरहर गणेश (कवि ‘फूलिश’) ५३७.

कमलाबाई [१८५० मधील दक्षिणी गायिका] ३८४.

कर्नाटकसंगीतशिक्षाप्रकरणम् ३८०.

कन्हाडकर दपतरदार, विठोबाअण्णा २१०.

कलानिधिटीका-पहा-संगीतकलानिधि:

‘कलिदजी, पंडित’ २१७.

कल्पनासंगीत ११६.

कलदम् [ग्रंथ] ३७७

कलिनाथ-पहा-चतुर कलिनाथ.

कवि, डॉ. रामकृष्ण ३९७.

‘कविकृष्ण’-पहा-खाडिलकर, कृष्णाजी प्रभाकर

कवींचा कारखाना [लेख] ४७.

क्राइस्ट, जीसस्-पहा-ईसा, पैगंबर

क्रिस्त, येशू-पहा-ईसा, पैगंबर

क्रिटिक् देअर् राइनेन् फेर्नुप्द् [‘क्रिटिक् ऑफ् प्युअर रीझन्’] २०.

क्रिस्त, येशू-पहा-ईसा, पैगंबर

क्लिफर्ड २२, २६०.

क्लेमंटस्, सी. ई. ३, २६३.

काझरीय् (‘केसरील’, ‘केझरील’) [कंपनी] २६१.

काटालोगुस् काटालोगुरुम् ७३.

काण्ट्, एमानुएल् (‘इमॅन्युअल् कॅट’) २०.

काण्डार अनुभूति ३७९.

काण्डार अलंकारम् ३७९.

काणे, पांडुरंग वामन ७५, ३७७.

कात्यायन २२८, ३९४.

काननवाला १३०.

कात्राजी, कैखुसौ नबरोजजी [कैखुथू नौरोजी] ३, १०.

कांवळे [पेटीवादक] २६४.

कालिकाप्रसाद-बन्दादीन (‘काल्काविदादिन’) ३३९.

कालीदास [‘कालिदास’] ७१.

कालीजान २१३.

कालेलकर, ‘काका’ ४३८.

कालेलकर, ना. गो. २८, २११, ४३८, ४३९.

काव्यानुशासनम् २१०.

काश्यप ३९४.

काळे [‘मास्तर,’ भास्करबुवांचे शिष्य] २१७.

किताब् इ नउरस् ३८४

किफायतुअली ३८४.

‘किलोस्कर चरित्र’ (अण्णासाहेब किलोस्कर यांचे चरित्र) ७९.

किलोस्कर नाटक मंडळी ४७.

किलोस्कर, बळवंत पांडुरंग (अण्णा) ७९, ३८३.

किशनमहाराज (‘गुदईमहाराज’) [तबलची] २७१.

किळाहचु अळवार ३७८. शिवाय पहा-अळवारचेंधु.

- कीर्णोर्ड ('किर्कोगार्ड') २६०.
 कुतुबुद्दीन, ख्वाजा ४२१.
 कुदौसिंग [प्रखवाजिये] ३१८, ३६०.
 कुन्हनराज [संपादक] २१५.
 कुमार गंधर्व (शिवपुत्र कोमकाळी) ९४, ११३, १५४, २१३, २१६, ३०३.
 कुंजविहारी [नाटक] २९९.
 कुंदगोलकर, रामचंद्र (रामभाऊ) गणाप्पा -पहा-सवाई गंधर्व.
 कुंभनदास ४२९.
 कुंभराणा [मेवाड] ४१५.
 कुर्रआन्शरीफ ('कुराण') २२५, ४२१.
 कुलकर्णी, शामराव १२०.
 'कुसुमाग्रज' कवि (शिरवाडकर, वि. वा.) १६४.
 कृष्णगानम् ३८१.
 कृष्णमुनि वाईदेशकर ३८३.
 कृष्णमूर्ति, 'जगद्गुरु' ('जि.') २५.
 कृष्णराव (कृष्ण शंकर) पंडित ४७, १३२.
 कृष्णलीलातरंगिणी ३८१.
 कॅव्स्टन ४३३.
 कॅम्पबेल, नॉर्मन २२.
 कॅरेल्, अलेक्सिस् २५.
 केतकर, श्रीधर व्यंकटेश २५९.
 'केदारनाथ' १५१.
 केदारभट्ट २०९.
 केशरबाई केरीकर ('केसरबाई केरकर') ४७, १५४, २६२.
 केशवकुमार कवि-पहा-अत्रे, प्रल्हाद केशव
 केशवसुत कवि (दामले, कृष्णाजी केशव) ५३२, ५३७.
 केळकर, नरसिंह चिंतामण (तात्यासाहेब) ४९, ४२९.
 कैसर इ हिंदू (केसरे हिंदू) [वर्तमानपत्र] १०.
 कोर्दडरामन् ३८१.
 कोमकाळी, शिवपुत्र-पहा-कुमार गंधर्व.
 कोरगांवकर, विठ्ठलराव [पेटीवादक] २४८, २६४.
 कोरवंजी-कोर्व्यांचे संगीतजिनस ३८२.
 कोसके, राजाभाऊ [पेटीवादक] २६४,
 कोहल ७५, ३७७, ४१२.

कौटिलीय अर्थशास्त्र ११.

कौथुमी सामगायक ७१.

खजान्ची [बोलपट] १३०.

खादीम हुसैनखां [सुरादावादवाले, भैंडीवाझारवाले] २१५.

खासगीवाले, बं. गोविंदराव १६३, १६४, २११, ४३८.

खुपरकरशास्त्री २१०, २११, ४३८.

खुर्शीद १३०.

गंगाराम [रत्नाकरटीकाकार] ४१४.

गजेंद्रगडकर, अनंताचार्य २१०.

गजेंद्रगडकर, अश्वत्थामाचार्य २१०.

गजेंद्रगडकर, नारायणाचार्य २१०.

गजेंद्रगडकर, बाळाचार्य २१०.

गजेंद्रगडकर, राघवेंद्राचार्य २१०.

गजेंद्रगडकर, रामाचार्य २१०.

गजेंद्रगडकर, वामनाचार्य २१०.

गजलंजली २०९, ३२८, ४४८.

गडकरी, राम गणेश (गोविंदाग्रज, बाळकराम) ४६, ४८, १६३, ३०९.

गणपतिबुवा मिलवडीकर १०.

गणितकौमुदी १६८, २१०.

गणेश दैवज्ञ २१०.

गणेशसुंदरम्, पी. सी. २७४.

गाडस्, कार्ल फ्रीड्रिश् ('गॉस्') २०९.

गागाभट्ट (विश्वेश्वरभट्ट) २१०.

गान्धर्वोपनिषद् भाग १ : मूलधार १०.

गाथासप्तशती (गाढासत्तसई) ३८२.

गामनखां ३३१.

गायकवाड ओरिएण्टल् सीरीज् [ग्रंथमाला] ३७७.

गायन उत्तेजक मंडळी ('गायनोत्तेजक मंडळी') ३, २६६.

गायनप्रकाश ९.

गालिब्र, मिर्झा ४८.

गांधी, महात्मा मोहनदास करमचंद ४७.

'गिरीश' कवि (कानेटकर, शंकर केशव) ४८.

गीतगोविन्दम् ३८०

गीतरामायण ४२.

गीतलिपि ३.

गीतसूत्रसार ४२७

'गीतारहस्य' (श्रीमद्भगवद्गीतारहस्य अथवा कर्मयोगशास्त्रः रहस्यविवेचन आणि रहस्यसंजीवनी) ८.

गुरव, चितोबा (दिवेकर, चितोपंत) ४७.

गुरुस्वामी देशीकर ['देसिगार'] ३७८.

गुर्जर, विठ्ठल सीताराम ४८, १६३.

गुलाम् अली, 'बडे' ११३, ११४, २१७, २६२, २६६, २७१, ३११.

गुलाम नबी ४२६, ४३२.

गुलाम रझा [सितारिये] ४७७.

गुलेदू, रेव्हरंड [नाटकांतील पात्र] ४६७.

गूटनबूर्ग ['गटेनबर्ग'] ४३३, ४३४.

गृह्यसूत्रम्, खादिर ७०.

गृह्यसूत्रम्, गोमिल ७०.

गृह्यसूत्रम्, जैमिनीय ७०.

गोखले, प्रकाश शरच्चन्द्र २१८.

गोडबोले, परशुराम बल्लाळ (परशुरामपंत तात्या) २१०, २११.

गोडबोले, मेरुशास्त्री २१०.

गोडे, डॉ. परशुराम कृष्णाजी २०, ५३५.

गोपाल अय्यर, पल्लवी ३८२.

गोपालदास जयपुरवाला १०.

गोपाल नायक २६८, ३८३, ४२६.

गोरे कृष्णराव ११३.

गोविंद दीक्षितर ४२८.

गोविंदशास्त्री आड्डंकी (नारायणतीर्थ) ३८०, ३८१.

गौडपादभाष्यम् ५३४.

गौतम [न्यायसूत्रकार] ७०.

गौहरजान दर्मगावली ३०९.

गंधर्व, कुमार-पहा : बालगंधर्व

गंधर्व, छोटा-पहा : छोटा गंधर्व

गंधर्व, बाल-पहा : बालगंधर्व

गंधर्व, सवाई-पहा : सवाई गंधर्व

गंधर्व नाटक मंडळी ९५.

घारपुरे, पुरुषोत्तम गणेश (अण्णासाहेब) ४.

घोष, मनोमोहन ३९४, ३९५.

चतुर कलिनाथ २१४, २१५, २१७, २१८, ३८३, ४१४.

‘चतुरपंडित’-पहा : भातखंडे, विष्णु नारायण.

चतुरलाल [तबलची] २७९.

चतुर्दण्डीप्रकाशिका ८.

चंद्रभागा वाईकरीण ३८४.

चंद्रसेना [बोलपट] २६१.

चंद्रहास [नाटक] ६४.

चंद्रेश्वर [विनोदी पात्र] ४८५.

चमत्कारनिर्णय १५१.

चरकसंहिता ११, २०९.

चव्हाण, यशवंतराव ३१.

चव्हाण, सुलोचना ३११.

चाफेकर, वामनराव १२१

चायूकाव्स्की (‘चेकोव्स्की’) ४९८.

चार्वक २४.

चालुक्य, जगदेकमल (प्रतापचक्रवर्ती) ३८३, ४१२.

चालुक्य, जयदेवराय (‘परमर्दी’) ३८३.

चालुक्य, त्रिभुवनमल ३८३.

चालुक्य, परमर्दी ३८३.

चालुक्य राजे, कल्याणीचे ३७६.

चालुक्य राजे, वदामीचे ३७७.

चालुक्य, विक्रमांकदेव ३८३.

चित्राव, सिद्धेश्वरशास्त्री २१०.

चिदंबरनाथ योगी ३८२.

चिस्ती, [ख्वाजा] कुतुबुद्दीन ४२१.

चिस्ती, [हज्रत] निझामुद्दीन ४२१.

चिस्ती, [ख्वाजा] मोइउद्दीन् ४२१.

चैतन्य, मायानंद १५१.

चौडव्या [व्हायोल्डिवादक] २५०.

चौधरी, सोपानदेव [कवि] ४८, ४९.

छन्दःसूत्रम् ६८, ७३, ७८, २०९, २१४, २२५.
 छञ्जूखां [मुरादाबाद-भेंडीवाजारवाले] २१५, २६६.
 छत्रे, गोवर्धन लक्ष्मण ३.
 छन्दोनुशासनम्, जयकीर्तिकृत २१०.
 छन्दोनुशासनम्, हेमचंद्रकृत २१०.
 छन्दोमंजरी २१०, २१५.
 छन्दोरचना [दुसरी आवृत्ति] ४३५, ४३८.
 छोटा गंधर्व (मास्टर सौदागर) १५४.

जह्नुवाई २१२, २६२.
 जनावाई [संत कवयित्री] ३८३.
 जयकीर्ति ६, २१०.
 जयच्छन्दकर्ता २०९.
 जयदामन् ११.
 जयदेव [कवि] ३८०, ३८१.
 जयशंकर (सुदरी) [नट] ९४.
 जयसेनापतिः [ग्रंथ] ३८३.
 जहांगीरखां [तबला पखवाज वादक] ३१८.
 जलगांवकर, आप्पा [पेटीवादक] २६४.
 जाम् इ जम्शीद् (जामेजमशेद) १०.
 जिंजर रॉजर्स [नटी-नर्तकी] ४६९.
 जीन्स्, सर जेम्स २१, २३, २६०.
 जीवकचिंतामणिः ३७८.
 जैमिनी ७१.
 जॉइस्, जेम्स् २०.
 जॉमर्फेल्ड, आर्नोल्ड ['सॉमरफील्ड'] २३.
 जोग, द. वा. [उपनिषत्तीर्थ] ११, ५१४.
 जोग, विष्णु गणेश ('व्हीजी') [व्हायोलिन वादक] २७६.
 जोन्स् सर बुड्ल्यम् ४२७.
 जोशी, गजानन अनंत (गजाननराव) [व्हायोलिनवादक] २७६.
 जोशी, गोविंद नारायण ('जीएन्') ९५.
 जोशी, दत्तात्रय केशव ४२७.
 जोशी, नारायण गणेश १६४, २११, ३९३, ३९४, ४३६, ४३८, ४३९, ४४०, ४४५, ४४८.
 जोशी, भीमसेन गुरुराम २३७, २८०, ३२७.
 जोशी, माधव[राव] नारायण ४८.

जोशी, लक्ष्मण दत्तात्रेय ४२७.
जौहरबाई आग्रावाली २१२.

झा, गंगानाथ १२१.

झाङ्गन् उल् अबदीन्खां ('जैतुलबदीनखान') ३८४.
झाकीर् उल् दीन्खां (जाकुद्दीन) ३८४, ४३०.
झावबा, माणकबाई नारायण २६१.

टाटा इन्स्टिट्यूट ऑफ फण्डामेण्टल् रिसर्च् ३०.
टिळक, नारायण वामन [रेव्हरण्ड] ५३३.
टिळक, [प्रो.] बाळ गंगाधर (लोकमान्य) ८, ५३४.
टुमणे २६२.
टेंबे, गोविंद सदाशिव ४८, ११६, २१५, २१६, २४८, २६३, २६४, २७७.

ठाकूर, पी. मुरलीधरशास्त्री ७६.
ठाकूर [टागोर], रवींद्रनाथ; (भानुसिंह कवि) ३१, ९५, १३२ १३३.
ठाकूर, सुरेंद्रमोहन (शौरींद्रमोहन टागोर) ३, ९, ४२७.
ठुंठी, दादाभाई (दादी क्राइस्ट) १०.
ठोसर, सदाशिव नारायण ४७.

डन्, जेम्स २१.
डागरवंधू ४७, २१२, २१६. शिवाय पहाः रहीमुद्दीन; नसीरउद्दीन.
डिंगल् २१, २६०.

तत्त्वकौमुदी ५३५.
तलत महमूद १३०.
ताजुद्दीनबाबा ४२१.
तानरसखां (ताद्रंजखां) २१७.
तानसेन २७०, ४२९.
तांबडी माती [कादंबरी] २०.
तांबे (शास्त्री), नारायण दत्तात्रेय ४९.
तांबे, भास्कर रामचंद्र ४८, ४९.

तालचरकर, [बं.] हरिश्चन्द्र आनंदराव १०.
 तालदशप्राणदीपिका ९२, १६३, ४१५.
 तिरुगुणसंबंधार ३७८.
 तिरुतक्कदेवर ३७८.
 तिरुनुक्कारसार (अप्पार) ३७८.
 तिरुपुगळ ३८०.
 तुकाराम (तुकोबा) ३८३, ४३७, ५३२.
 तुकारामगाथा १३१, ३८३, ४३७, ५३२.
 तुलनात्मक छन्दोरचना ३९४, ४४५.
 तुलसीदास गोस्वामी [कवि] ४८.
 तुलसीदास [शाहीर] ३८३.
 तुळजाजीराजे भोंसले तंजाळकर, पहिले (तुलजाधिपः) ३८१, ३८२,
 तेलंग, मंगेश रामकृष्ण (रामचन्द्र) १२०.
 तैत्तिरीय संहिता ६९, ७१.
 तैत्तिरीयोपनिषद्-पहाः उपनिषद्
 तोःफायत् उल् हिंद् (तोफेतुलहिंद) ४२८.
 तोल्लकप्पियम् ३७७.
 त्यागराज ९४, ३८१, ३८२.
 त्रिभुवनमल्ल परमर्दी-पहाः चालुक्य.

थत्ते, नीलकंठशास्त्री २१०,
 थिरकवा-पहाः अहमदजान.
 थैकरे, वुइल्यम् मेक्पीस् ९२.
 श्री टाइम् प्लेज् २०.

द स्ट्यूडेंट्स् संस्कृत इंग्लिश डिक्शनरी ५३२.
 दत्तिल २१४, ३७७, ४०९, ४१२, ५३५.
 दत्तिलम् ३०, ३३, ६५, ७९, २१४, ३७७, ४०९, ४१२, ५३८.
 दफ्तरदार-पहाः विठोबाअण्णा
 दातार, 'डीके' [व्हायोलिन्वादक] २७६.
 दादाभाई वर्किंगवॉक्सवाला १०.
 दासकुल [परंपरा] ३८०.
 दासबोध ४३३.
 दासोपेत ३८३.

दिनेश्वर [विनोदी पात्र] ४८५.

दिव्यप्रबंधम् ३७८.

दीक्षित, शंकर बालकृष्ण ११.

दीनानाथ मंगेशकर १५८, ३११, ३३१.

दीवान् इ गालिब ('दिवाने गालिब') ४२

दी हाय्मेन देस सामवेद ६८

देव, कैलासचंद्र ("बृहस्पति") ३९५, ४२०.

देव, डॉ. बी. चैतन्य २७४.

देवनाथमहाराज [सुरजी अंजनगांव] ३८३.

देवरम् ३७८.

देवल, कृष्णाजी बळवंत ३, १०, ३१, ७०, ७२.

देवल, गोविंद बल्लाळ (बळवंत) ४८.

देवार्णम् ३८०.

देशपांडे, आत्माराम रावजी (अनिल कवि),

देशपांडे, गंगाधर विनायक (श्रीगंगाधरदास वडकशिवालेकर) ४३५.

देशपांडे, [प्रो.] भास्कर बळवंत (बीबी) २६४, २७४, ५३८.

देशपांडे वामन हरि (वामनराव) १, ४९, ४२९, ४८६.

देशपांडे, हरि [पेटीवादक] २६४.

देसाई, डॉ. चैतन्य २७४, ३९५, ४२७, ४८४.

देसाई, वसंत [सिनेमासंगीतकार] २६१.

दौलतखां ४३०.

द्युनोय, लकोस्त २५.

द्रविड, लक्ष्मणशास्त्री ७१.

द्रौपदी [नाटक] १००.

धर्मवीर [बोलपट] ४६१.

धर्मसूत्रम् ७०

धूर्तिल ७५.

धोड, [प्रो.] मधुकर वासुदेव ४३४.

ध्वन्यालोक; २७.

नगमात् इ आसिफी ('नगमाते आसफी') ४२८.

नगरकर, दरखुदार २६६.

नझीरखां [मुरादाबाद-भैंडीबारवाले] १०, २१५, २६६.

नत्थनखां [आग्रावाले] २७७.

नत्थूखां दिल्लीवाले [तबलची] ४१९.

नरहरितीर्थे ३८०.

नरेंद्र [कवि] ३८३.

नलदमयंती आख्यान ३८३.

नवरत्नमालिका ३८२.

नवात्र अलीखां, चौधरी (सय्यद) ११६, २७७.

नसीर् उद्दीनखां (नासरुद्दीन) २१६, ४३०.

नहरू (नेहरू), जवाहरलाल ३१.

नार्क राजे [तंजाऊर] ३८२.

नागार्जुन ६.

नागोजीभट्ट काले २१०.

नाटकमेल ३८१.

नाट्यकलास्ककुठार पहिली मात्रा: 'गुप्तमंजूष' नाटकावरील टीका ४७.

नाट्यशास्त्रकर्ता—पहा:—'भरत'

नाट्यशास्त्रम्, भरतमुनिप्रणीतम् (षट्साहस्री) २७, ३२, ५०, ६४, ६५, ७५, ७७, ७८, ७९,
८०, ९२, ११४, २१३, २१४, २२२, २२५, २३३, २६७,
२९५, २९६, ३२४, ३७३, ३७६, ३७७, ३७८, ३८४,
३९३, ३९४, ३९५, ३९६, ३९७, ३९८, ३९९, ४००,
४०८, ४१०, ४११, ४१२, ४१३, ४१४, ४१८, ४१९,
४२३, ४२८, ४४१, ४६२, ४९९, ५२१, ५४२.

नाथमुनि ३७८.

नादब्रह्म ४३०.

नाना फडनवीस (फडणीस) ४३३.

नानासाहेब पानसे २६६, ३१८, ३५४, ३६०.

नानासाहेब पेशवे (बाळाजी बाजीराव) ३८३, ४३३.

नान्यदेव (नान्यभूपाल) ७५, ३९५, ३९७, ४१२.

नामदेव ३८३, ४३२, ४३७.

नामलिंगानुशासनम् ५३२. शिवाय पहा—अमरकोश:

नामा पाठक ३८३.

नाथुड, द्वारम् व्यंकटस्वामी [व्हायोलिन् वादक] २५०.

'नारद' ७३, २०९.

नारद [शिक्षाकार] २०९.

नारद [संगीतमकरंदकार] ११५, २१५.

नारदपुराणसूचि: ७३.

नारदस्मृतिः ७३.

नारदीय शिक्षा (शिक्षा, 'नारदीशिक्षा') ५३८, ५३९.

नारायणपंडित १६८, २१०, २११, ५३९.

नारायणभट्ट २१०, २१४,

नारियेलवाला, मंचरजी १०.

नासदीयसूक्तम् ५३३.

नौयमान, योहान फ़ोन ('जे. व्ही. न्यूमन') २६०, ५३५.

निझाम हैदराबाद, आसिफजाही ३८४.

निझामुद्दीन-पहाः चिस्ती

नियामतखां (सदारंग) ४२६, ४२८.

निःशकशाङ्गदेव-पहाः शाङ्गदेव

नूरजहां १३०.

नृत्यरत्नाकरकोप-पहाः संगीतराजः

नृत्यरत्नावली ३८३.

नेवरेकर, श्रीपादराव २५८.

नोबुम् ऑर्गानुम् (नोबुम् ऑर्गेनम्) २२.

न्यायसूत्रम् [गौतमकृत] ७१.

न्यायसूत्रवृत्तिः ७१.

न्यूटन्, सर आयुष्क २०९.

पटवर्धन [पेटीवादक] २६४.

पटवर्धन [वैज्ञानिक] २७४.

पटवर्धन, माधव(राव) श्रृंगकर् (कवि माधव ज्यूलियन) ३१, ३३, ४८, ४९, ९५, १३८,

१६३, २०९, २११, ३२८, ४३४, ४३५, ४३६, ४३८, ४४०, ४४३

४४७, ४६७, ४७२, ४८८, ५०१, ५३७.

पटवर्धन, लक्ष्मण रामचंद्र (विष्णुवर्धन, लक्ष्मवर्धन, बटुकराय) ९.

पटेल, धनजीभाई ३.

पट्टुपट्टु ३७७.

पतेजली ७३, ३९४.

पञ्चावती ३८०.

परचुरे, गणेश काशीनाथ (दादा) ४७.

परमर्दी-पहाः चालुक्य

परचुराम [शाहीर] १३८, ३८३.

परांजपे, शिवराम महादेव ३१.

परिपदल ३७७.

- पल्लुकर, विष्णु दिगंबर ३, ४७, ९२, ११४, ११६, १३३.
 पाणिनि ७३, २०९, २२८, २७६, ३७७, ३९४, ४४५, ४६०, ४७३
 पाणिनीय शिक्षा २०९, २२८. (शिक्षा)
 पातंजलयोगसूत्रम् (योगसूत्रं) २१, २४, ७३, ११३, ५३७.
 पाध्ये, प्रभाकर १०, ५३२.
 पानसे, नानासाहेब २६६.
 पानसे, बळवंतराव [पखवाजिये] २६६.
 पायगुंडे वैद्यनाथशास्त्री-पहा अन्नंभट्ट
 पायथागोरास् ('पायर्थगोरस') ४८७, ५४२.
 पायोनियर् [वर्तमानपत्र] १०.
 पार्श्वदेव ७४.
 पारसी, द (पार्सी) [वर्तमानपत्र] १०.
 पार्सेकर, श्रीधर [व्हायोलिन्वादक] २७६.
 पाल्कीसेवाप्रबंधम् ३८१.
 पांवा भीमराव ३८४.
 पावली, व्होल्फगांग ('वूल्फगांग पौली') २३, २६०.
 पाव्लोफ ('पेव्हलॉव्ह') २६०.
 पास्काय्, ब्लेझ् (पास्कल) २०९, २१५.
 पिंगलनागः (पिंगल, पिंगलाचार्य) ३३, ७३, ७८, २०९, २१५, २२५, ३७७, ३९४,
 ४७३, ५३८.
 पिंगलसूत्रं-पहा: च्छन्दःसूत्रम्; प्राकृतच्छन्दःसूत्रम्.
 पियर्स जी. डब्ल्यू. २६०.
 पुढचें पाऊल [बोलपट] २७६.
 पुण्यप्रभाव [नाटक] ४८.
 पुरंदरदास (कर्नाटकसंगीतपितामह श्रीनिवास कृष्णाप्पा नाईक) ३८०, ३८२, ३८४, ४१८.
 पुरोहित, गणपतराव २१७.
 पूर्वार्चिकम् ६९, ३९०.
 पूर्वार्चिकच्छान्दसी ६९, ३९०.
 पूर्वार्चिकसंहिता ३९०.
 पेडणेकर, मधू [पेटीवादक] २६४.
 पैदारकर, व्यंकटेश बलवंत (बापूराव) ४८, ११३, २६४, ३११, ४५७, ४७९.
 पेनफील्ड, डॉ. विल्बर ४५७, ४७९.
 पेशवे दफ्तर २६६.
 पोपटपंची ४७.
 पोचळे, श्रीकृष्ण ४८.

- पंगु [प्रो.] दत्तात्रेय सीताराम २११.
 पंचभारतीयम् ३७७.
 पंढरपुरकरबुवा [गायकनट] ११३.
 प्यारखां [सूरश्रृंगारवादक] २७०.
 प्यारासाहेब ११३, २१३.
 प्रणववाद [ग्रंथ] १२१.
 प्रतापसिंह, सवाई; जयपुराधीश ४१५.
 प्रभाकर [शाहीर] ३८३.
 प्रभावासना ७६.
 प्रयागजी [तबला पखवाजवादक] ४२२, ४२३.
 प्राकृतच्छंदःसूत्रम् ३३, ७८, २२५.
 प्राकृतपैगलः ३३.
 प्रातिशाख्ये ३८६.
 प्रीस्टले, जे. बी २०, २१.
 प्रेमवीर [बोलपट] ४६१.
 प्रेमाबाई [कवयित्री] ३८३.
 प्लांक, डॉ. माक्स ('प्लैक') २३.

- फूकीर उल्ला, सुभादार काश्मीर ४२८.
 फडके, प्रो. नारायण सीताराम ४८, ७९, ९४.
 फडके, प्रो. नारायण हरि २१८.
 फिरोझखां [सतारिये] ४७७.
 फिरोझशाह तुगलक् ४१४.
 फिरोसकी अँण्ड द फिज़िसिस्ट्स् २१.
 कुलंब्रीकर, कृष्णराव गणेश-पहा: मास्तर कृष्णा.
 'फूलिश्' [कवि]-पहा: कमतनूरकर.
 फेर्मा, प्येर (फर्माट) २०९.
 फैयाझहुसैनखां (फैयाशखां) ४७, ११३, १३२, २१६, २६२, ३१४, ४२०.
 फॉक्स-स्ट्रैंग्वेज् ए. एच. ७२.
 फौन नोयुमान योहान (जे.व्ही. न्यूमन) २६०.
 फांकनहॉव्सर् २५.
 फ्रेडगड (फ्रेगे) २६०.
 फ्रेड्र अँस्टेअर् [नटनर्तक] ४६९.

- बखले, भास्कर रघुनाथ-पहा: भास्करबुवा
 बनहट्टी, ना. दा. ४३८.
 बनहट्टी, श्री. ना. ४३८.
 बर्नस्टाइन (बर्नस्टीन) पियानो कंपनी २६५.
 बशीरखां २४८, २६४.
 बहाउद्दीन; शेख बर्नो मुलतानी ४२१.
 बहादुरहुसैन ४१४.
 बळवंतराव पानसे-पहा: पानसे
 बाइटागऽ त्सूर केण्टनिस् देयूर वेदिशेन् श्लेन् ६८.
 बागलकोटकर, दत्तोबा ११३, २१२, २१७.
 बाजीराव पेशवा; पहिला (बाजीराव बळाल) ३८४.
 बाजीराव पेशवा; दुसरा (बाजीराव रघुनाथ) २६६, ३८४.
 बापट, वसंत ४९.
 बापट, विष्णुशास्त्री ११.
 बाबा दीक्षित ४३०.
 बाबूखां इन्दौरवाले २७५.
 बाम, वासुदेव गोपाळ २६१.
 बालगंधर्व (गंधर्व : नारायण श्रीपाद राजहंस) ९५, ११४, १२६, १३३, १३८, १५४, २६२,
 ३०९, ४४९.
 बालबोध संगीत भाग १, २, ३.
 बालकराम-पहा : गडकरी.
 बाळा करंजकर ३८३.
 बिनीवाले [व्हायोलिन् वादक] २७६.
 बिंदादीन-पहा: कालिकाप्रसाद.
 बिस्मिल्ला बंधू ११३, २४८.
 बुद्ध, गौतम ३७६.
 बुधकर, बापूराव ३८४.
 बुन्हान् पुरकर (बन्हाणपुरकर), गोविंदराव देवराव ३३४.
 बुल्लेशाह १३१.
 बुंदेखां (बुंदूखां) [सारंगिये] २४८.
 बृहत्संहिता ७७.
 बृहद्देशी २९, ६६, ७४, ११५, १९८, २१४, २२५, २४३, ३७०, २९६, ३९७, ४१२,
 ४१४, ४२८, ५३६.
 “ बृहस्पति ”-पहा: देव, कैलासचंद्र
 बेक्न्, फ्रान्सिस् २२.

- “ वेगम ” अखतर-पहाः अखतरी
 वेदी, भोग्मदेव-पहाः वेदी
 वेन्फोय्, थेओडोर् ७०.
 वेर्गडॉ, आंरी (हेनरी वर्गसन) २०.
 वेल्, आलेक्झाण्डर ग्रैहम ४५५.
 वेल्, ई. टी. ५.
 वेल् टेलिफोन कंपनी ४५६.
 वॉडमर ३५७.
 वॉम्बे गझीट् १०.
 वोक्कतुर कृष्णप्रभु [वांदकर] ६४.
 वोडस, गणेश (गणपतराव) गोविंद ४७.
 वोझांके (बोझेंकेट) २६३.
 वोधेंद्रयति, गोविंदपुरम् ३८१.
 वोर्कर, भा. व. ४९.
 वोःर, निल्स् (बोहर) २३.
 वैंज ४२९.
 वैरामखां (बहिरामखां) ४१५, ४१९, ४३०.
 वेंदेअली २७६.
 व्येलायेफ् ५४२.
 ब्राह्मणग्रंथ ६.
 ब्राह्मण, आर्षेय ७०.
 ब्राह्मण, जैमिनीय ७०.
 ब्राह्मण, जैमिनीयोपनिषद् ७०.
 ब्राह्मण, तैत्तिरीय ६९, ५३३
 ब्राह्मण, दैवताध्याय ७०,
 ब्राह्मण, पंचविश ७०.
 ब्राह्मण, प्रौढ (ताण्ड्य) ७०.
 ब्राह्मण, मेत्र ७०.
 ब्राह्मण, शतपथ ६९.
 ब्राह्मण, षड्विंश ७०.
 ब्राह्मण, सामविधान ७०.
 ब्राह्मण, संहितोपनिषद् ७०.
 ब्रिज्मन्, डॉ. पी. डब्ल्यू २२, १६०.

भगवद्गीता (गीता) २०, ४७, १२१, ४३३, ५१०, ५३७.

भट्टशोभाकर ७३.

‘भरत,’ ‘भरतमुनि’ (नाट्यशास्त्रकर्ता) ७५, ८०, २१३, २१४, ३८५, ३९४, ३९९, ४०१, ४०८, ४३४, ५३५, ५३६, ५३९.

भरतका शास्त्रीय सिद्धान्त ३९५.

भरतभाष्यम्-पहा: सरस्वतीहृदयालंकारः

भरतसेनापतीयम् ३७७.

भर्तृहरी १३२.

भवभूति ३८३.

भानुदास, संतकवि ३८३.

‘भानुसिंह’ कवि-पहा: ठाकूर, रवीन्द्रनाथ

‘भारद्वाज’-पहा: भालेराव श्रीधर नारायण

भालेराव, श्रीधर नारायण (भारद्वाज) २२.

भावे, विष्णुदास ३८२.

भास्करबुवा (भास्कर रघुनाथ बखले) २१७, २६२.

भास्कराचार्य ६, ७५, ७६, ७७, २१०, २११, २१२, २१४, २३०.

भारतीय ज्योतिःशास्त्राचा इतिहास ११.

भारतीय शिल्पशास्त्र ११.

भारतीय संगीत; भाग १ ७०, २७१, ३९५.

भातखंडे, विष्णु नारायण (चतुरपंडित, पंडित विष्णुशर्मा) २, ३, ४, ८, ९, १०, ३१, ७२, ७५, ९२, ११६, १३३, २१४, २६६, २७७, ३२७, ४२७, ४२८, ४३०, ५३८.

भाण्डारकर ओरिएण्टल रिसर्च इन्स्टिट्यूट [भाण्डारकर प्राच्यविद्यासंशोधनमंदिर] ७५.

भिडे, बालकृष्ण अनंत २११.

भिडे, लखोबा ११३.

भिडे, सदाशिवशास्त्री; गीतावाचस्पति ४२९.

भोपे [पेटीवादक गायक] २६४.

भीमसेन गुरुनाथ जोशी २३७, २८०.

भोंसले, आशा १३, १३१.

भोंसले, केशवराव ११३.

भोंसले, [प्रो.] शिवाजीराव ३१.

भोळे, केशव वामन [एकलव्य, शुद्धसारंग] ९३, १२०.

भोळे, ज्योत्स्ना ४८, ९५.

मटंगे, प्रो. २२.

मटीरियालिझम अँड एम्पिरियो-क्रिटिसिझम ५३३.

मण्डूक ['माण्डूक्य'] ७०, २७९.

मंतंग ७३, ७४, १६५, २२५, ३९७, ४१२, ४१३, ४१५, ५३५, ५३६.

मतीएरेमेम्वार [मॅटर अॅण्ड मेमरी] २०.

मध्वसुनीश्वर ३८३.

मन्ना डे १३०.

मढेंकर, बाळकृष्ण सीताराम १०, १२, ४८, ४३८, ४८५, ५३२.

मढेंकाकृत सौंदर्यसमीक्षा १०, ५३२.

मराठी छन्दोरचना ३९३.

मलिका पोखराज १३०.

मसीतखां [सितारिये] ३५, ३०५, ४७७, ४९१.

महदाइसा (महदेवा) ३८३.

महदेवेचे धवळे [गीतसंग्रह] ३८३.

महादजी शिंदे ग्वालियरकर (पाटीलबाबा) ३८३.

महापुरुष मिश्र [तत्रलची] ४९७.

महाभारत ५३२.

महाभाष्य, 'नारद'कृत ७३.

महाराष्ट्र नाटक मंडळी २५८.

महंमद अक्रम इमाम्, हकीम ('हकीम महंमद करम इमाम') ४२८.

महंमद पैगंबरसाहेब. हजरत ३७६, ४२१.

महंमद रझा [सितारिये] ४२८.

महंमद रफी १३०.

महंमदशाह, बादशाह ४२६, ४२८.

महंमद हुसैन शर्की, सुल्तान [नवाब जौनपुर] ४२६.

मत्स्यपुराण ७३.

मास्, अन्स्ट्र २२.

माझा संगीतध्यासंग २१५.

माडगूळकर, ग. दि. ४९, ५३२, ५३३.

माण्डव्य ३९४.

माणकशाह, डॉक्टर १०.

माणिकवाचकार ३७८.

माधवराव पेशवा दुसरा ('सवाई') ३८४.

माधवराव पेशवा, पहिला ३८४.

माधव ज्यूलियन-पहा पटवर्धन, मा. व्यं.

मानसोद्भासः अर्थात् अभिलषितार्थचिन्तामणिः ३६३, ३८२, ३८३, ४१२, ४२८, ४२९.

मानसिंह तोमर [तुनवर], राजा ४२६, ४२९.

मानापमान [नाटक] १००, २१८, ३०९.

माधदेव, वा. गो. ४८, ४९.

मायानंद चैतन्य १५१.

मायामर्चिद्र [बोलपट] २७८.

मालतीमाधवम् [नाटक] ५१०.

मालपेकर, अंजनीबाई २६६.

मालविकाग्निमित्रम् [नाटक] ७१, ५१०.

मास्तर कृष्णा (कृष्णराव गणेश कुलब्रीकर) ४७, ९३, ११३, १३१, १३८, २१२, २१७,
२५८, २६२, ३१०, ४३०.

मिन्कावुस्की ('मिंकौस्की') २५.

मियाजान [पट्याला-पतियाळा] ४९१.

मिर्झाखां ४२८.

मिलो ५७१.

मिसस् पिकर्टन्स् अँकॅडमी-पहा : अँकॅडमी

मी [कादंबरी] २५७,

मीनप्पा व्यंकप्पा केलवाड ३७८.

मीराबाई [नाटक] ३१४.

मु'आरिफ् उन् नग्मात् (मारिफुन्नमत') ११६.

मुक्ताबाई ३८३.

मुक्तेश्वर ३८३.

मुजुमदार, आत्रासाहेब (गंगाधर नारायण) २७७.

मुजुमदार शंकरराव बापूजी ७९.

मुथुस्वामी दीक्षितर, कांचीपुरम् ३८१, ३८२,

मुद्दु वेंकटमखी ३८१.

मुळे, कृष्णराव गणेश ७०, ७१, ७२, २७१, २७७, ३९५, ३९९.

मूकनायक [नाटक] ३७.

मूर अँण्ड कंपनी २६३.

मैकडोनेल ७५.

मैन द अननोडन् २५.

मॅकॉले, टॉमस् बॅबिंग्टन २२१.

मेन ऑफ मॅथेमॅटिक्स ५.

मेरचुर वेंकटराम शास्त्री ३८१.

मेळअहात्तु, अळवार ३७८. शिवाय पहा: अळवारबंधू

मोइउद्दीन, ख्वाजा—पहा: चिस्ती

मोगाबाई कुर्डईकर (मोगूबाई, मोघूबाई, कुडींकर) १५४, ४९७, ४९८.

मोदूखां ३३९, ३४०.

मोरोपंत कवि ४८, २११.

मोहना [देवदासी] ३८०.

मौलावक्षश्चिस्सेखां [तलवंडी] ३, ९२.

मौलावक्ष म्यूझिक सीरीज ११६.

मंगरूळकर अरविंद गंगाधर ४६, ५२, ५३, ४८५.

मंगेशकर, दीनानाथ—पहा: दीनानाथ

मंगेशकर, लता—पहा: लता

मंजेशैया (मंजेशां, बट्टहीनमिया, 'मंजीखां') ९५, १५४, २६२, ३०९, ४३०.

म्युनिसिपालिटी—पहा स्थानिक स्वराज्य.

म्यूझिक् ऑफ् इंडिया ४२७.

म्हापसेकर, वासंतीबाई [पेटीवादक] २६४.

यक्षगान ३८१.

यशवन्त [कवि] (यशवंत दिनकर पैठारकर) ४८, ५३८.

यादव देवगिरिचे ३८३, ४२६.

यास्काचे निरुक्त ११.

याज्ञवल्क्य २०९.

युगान्तर [नाटक] ९४.

युनिव्हर्सल् हिस्टरी ऑफ् म्यूझिक् ४२७.

योगसूत्रम्—पहा पातंजलयोगसूत्रम्

योगसूत्रे, नारदकृत ७३.

रङ्गीशास्त्री, रंगाचार्य २१०.

'रघुनाथ' [?] ३९७.

रघुनाथपंडित ३८३, ४३७.

रघुनाथ भूपाल ४२८.

रघुवंश: ५१०.

रजव्अली २१७.

रत्नाकर—पहा: संगीतरत्नाकर:

रविशंकर [सितारिया] १३३, २७०.

रस्सेल, बर्ट्रण्ड (बर्ट्रण्ड रसेल) २२, २६०.

रहीमन चरखारीवाली ३८४.

रहीमुद्दीन ४७, २१६, ४१५, ४३०. शिवाय पहा —डागरबंधू

रागदर्पण ४२८.

- रागविबोधः २४३, २६८.
 राघोबादादा [रघुनाथ बाळजी] ३८४.
 राजणा [तबलची] ३०९, ३३१.
 राजवाडे, [प्रि.] वैजनाथ काशीनाथ ११.
 राजसंन्यास [नाटक] ४६, ४७०.
 राजाध्यक्ष, मंगेश विठ्ठल ३१.
 राणावनी (राणावणीय) [सामगायक] ७१.
 रात [छंदग्रंथकार] ३९४.
 रातंजनकर, श्रीकृष्ण नारायण ५३८.
 रात्रीचा दिवस २०.
 'राधागोविंद' संगीतसार-पहाः संगीतसार
 रानडे, प्रो. गणेश हरि ४२७, ४२९.
 रानडे, बाळशास्त्री (बाळेंद्रसरस्वती) २१०.
 रामकृष्ण कवि, डॉ. एम्. ३९७.
 रामचन्द्रेन्द्र 'शिवरामन्' ३८२.
 रामजोशी ३३, २१०, २१५, ३८३.
 रामदास (समर्थ) १३०, ३८३, ५०४, ५३६.
 रामदेवराव यादव ४२६.
 रामन्, सर चन्द्रशेखर वेंकट २७३.
 रामनाटकम् ३८१.
 रामभाऊ कुंदगोलकर-पहाः सवाई गंधर्व
 रामसहाय [तबलापखवाजवादक] ४२३.
 रामस्वामी दीक्षितर, कांचीपुरम् ३८१, ३८२.
 रामानुजम्, कुंभकोणम् श्रीनिवास [श्रेष्ठ गणितज्ञ] २११.
 रामानुजाचार्य ३८०.
 रामामात्य ८, ११५, २१४, २१५.
 रामायण, वाल्मीकि- ३७६.
 राय (Rae), डॉ. २२. शिवाय पहाः ओ'राहिली
 रायचौधुरी, डॉ. २७३.
 रावजीबुवा वेलवागकर-बीडकर-मसूरकर १०.
 रास्त् गुफ्तर ('रास्त्वोफतार') १०.
 रिचर्ड्स् २६०.
 रिम्स्की-कोर्साकोफ् ५७१.
 रुक्मिणीस्वयंवर, कृष्णमुनिकृत ३८३.

रुक्मिणीस्वयंवर, नरैन्द्रकृत ३८३.

रुण्डिलिकऽ देयर फ़िझीक् २३.

रॉबिन्सन क्रूसो १५३.

रॉय, मानवेन्द्रनाथ ५३३.

रोलां, रोमैं ('रोमन रोलंड') ५६४.

रौप्यनारा, 'बेगम' ३११.

रंगनाथ [कवि] ७६.

लता मंगेशकर १३०.

लयाच्चा लय [नाटक] ५०९.

लहरी मुकुंद ३८३.

लक्ष्मीबाई बडोदेकरीण ('जाधव') १५४, ३१४.

लाउअऽ माक्स् फ़ॉन २३.

लाखाची गोष्ट [बोलपट] ५३३.

लाखाराणी [बोलपट] २६१.

लाट्यायन (द्राह्यायण) ६९.

लार्मर्, डॉ. २२, २५.

लिमये, अनंता [पेटीवादक] २६४.

लिमये, आ. बा. २११, २१४.

लीलाबाई शिरगांवकर १५४.

लीलावती अर्थात् पाटीगणितम् ६, १६७, २११, २१२, २४३.

लुत्फ़न चरखारीवाली ३८४.

लूम ऑफ़ द लैंग्विजिस्, द ३५७.

लेनार्ड, डॉ. फ़िलिप् २३.

लेले, लक्ष्मण गणेशशास्त्री २११.

लेव्ही, डॉ. २१, २६०.

ल्येनिन, व्ह्लादीऽमिर ईल्युइच ५३३.

वझीरखां [बनारस] ४३२.

वझे, कृष्णाजीपंत ११.

वझेबुवा, रामकृष्ण नरहर ४७, ९३, १२१, १३२, २१६, २५८, २६२, ४२९, ४३०, ४३२, ५३६.

- वरदैय्या, मुक्कपुरी (क्षेत्रज्ञ, क्षेत्रांग) ३८०, ३८१.
 वराहमिहिर ७७, २३०, २३१.
 वरेरकर, भार्गवराम (मामा) विठ्ठल ५०९.
 वारभटसंहिता ११.
 वाजिदुअलीशाह (अली, अख्तरपिया) [नाथन वझीर लखनऊ] ९, २७०, ४२३, ४२६.
 वारिसअलीखां ३८४.
 वात्स्य ७५.
 वासनाभाष्यम् (मितभाषिणी टीका) ७६.
 वास्तुशास्त्रम्, नारदकृत ७३.
 विक्रमांकदेव-पहाः चालुक्य
 विदुरनीति ११.
 विद्याधरी, चाई १११.
 विठोबाअण्णा दफतरदार कन्हाडकर २१०.
 विलायतहुसैनखां [आग्रावाले] १०, ११३, २१६, २७७.
 विवेक आणि साधना १५१.
 विश्वनाथभट्ट ७१.
 विश्वेश्वरभट्ट (गागाभट्ट) २१०.
 विष्णुदास नामा ३८३.
 विष्णुशर्मा, पंडित-पहाः भातखंडे
 बुद्धश्च्येग्रादुस्कि, ईवान ५७१.
 वृत्तदर्पण ६९, ९४, २०९, २१०.
 वृत्तरत्नाकरः २०९.
 वृत्तरत्नावली २१०.
 विविधज्ञानविस्तार [मासिक] ७९, १२०.
 विवेकचूडामणिः ५३२.
 वेदसंहिता ६८.
 वेदांगज्यौतिष ७३.
 वेदांगार्थचंद्रिका, श्री २१०.
 वेदिक् मीटर् ३९३.
 वेदी (वेदी), भीष्मदेव २६२.
 वेलणकरशास्त्री ११, २१०.
 वेंकटमल्ली-पहाः व्यंकटाध्वरी
 वेंकटरामन ३८१.
 वेंकटरामय्या; शौण्डी ('सोण्डी') ३८२.

वेंकटरामशास्त्री, मेरत्तुर ३८१.

वेंकटसुबब्या, उट्टुकडु ३८१.

वेंकटेश्वर-पहा: व्यंकटाध्वरी

वेंद्योपाध्याय ('बैनर्जी ') कृष्णधन ९, ४२७.

व्यंकटनरसी ३८४.

व्यंकटाध्वरी (वेंकटेश्वर, वेंकटमल्ली) ८, ११५, २१४, २१५, ३८१.

व्यंकोजी (एकोजी) राजे भोंसले तंजाऊरकर, पहिले ४६, ३८१, ३८२.

व्याडि ७०.

व्यास, नारायणराव ४७, ४८, १३२.

व्यासराय ३८०.

व्हाइटहेड, डॉ. ए. एन्. २६०.

व्हिगोन्स्टाइन ('विटगेनस्टीन') २२, १६०.

व्हिलर्ड ('विलार्ड'), कॅप्टन् ऑगस्टस् ४२७.

व्हीनर ('वाइनर') डॉ. नॉर्वे २६०.

वुंट ('वुंड') २३.

व्हेर्न, आन्तोनि ५७१.

शंकरकालीनटनसंवाद ३८१.

शंकरन्, डॉ. सी. आर्. २८.

शंकरभट्ट्या २८, २६६, ३३१.

शंकराचार्य, आद्य-५३२.

शर्मा, तनसुखरामशास्त्री ५३४.

शर्मा, हरदत्तशास्त्री ५३४.

शम्सुद्दीन [तबलची] २७९.

शहाजहां, बादशाह ४२२.

शहाजीमहाराज भोंसले तंजाऊरकर ३८१.

शहाजीराजे भोंसले ३८१, ३८४.

शान्तिपर्वम् [महाभारत] ५३२.

शापसंभ्रम [नाटक] ३११.

शाफ्ट्सवरी, एडमण्ड २५.

शार्ङ्गदेव (निःशंकशार्ङ्गदेव) ८०, ९४, २१०, २१४, २१५, ३२३, ३८३, ४१२, ४१३,

४१४, ४१५, ४१८, ५०७, ५३६. शिवाय पहा: संगीतरत्नाकर:

शाहूछत्रपति भोंसले, पहिले ३८४.

श्यामशास्त्री ३८२.

श्रीधर [कवि] ३८३.

श्रीधर व्यंकटेश, अठ्याबल तिरुविसनळूर ३८१.

श्रीनिवास कृष्णाप्पा नाईक-पहा: पुरंदरदास

श्रीपादराज ३८०.

श्रीमच्छिवसंगीतम् २१४.

श्रीलक्ष्मीनारायणकव्याणम् नाटक ३८१.

श्रीवल्लभ ४२९.

श्रीवेदांमार्थचंद्रिका २१०.

श्रौतसूत्रम्, खादिर ७०.

श्रौतसूत्रम्, द्राह्यायण (लाट्यायन) ७०.

श्वेताश्वरोपनिषद् ५३४.

शिरगांवकर, अनंतराव ४३०.

शिरगांवकर, लीलाबाई-पहा: लीलाबाई

शिलेदार, जयमाला ३१०.

शिवरामन, कांचीपुरम् (रामचन्द्रेन्द्र, उपनिषद्ब्रह्मन्) ३८२.

शिवाजीमहाराज, छत्रपति ४६, ३८४.

शिक्षा (शीक्षा), नारदीय ('नारदीशिक्षा') ७३, ७४, २०९.

शिक्षा (शीक्षा), पाणिनीय २०९, २२८.

शिक्षा (शीक्षा), मांडूकेय ('मांडूकीशिक्षा') ७३, २०९.

शिक्षा (शीक्षा), याज्ञवल्क्य-२०९.

शिंघे, शिवरामशास्त्री ११, २०९, २१०.

शिंदे [पेटीवाले, गायक] २६४.

शिशुपालवध: ५१०.

शुक्ल, सदाशिव अनंत ('कुमुदवांधव' कवि) ४८.

शुद्धसारंग-पहा: भोळे

शृंगारशेखर: ३८३.

शॉनन, डॉ. सी. ई. ४८४.

शॉ, बर्नर्ड ५६४.

शोएन्बर्ग ५७१.

शौनक ७३.

शौनकभाष्यम् ७०.

शौरी, मिया ('शोरी, 'शोरे') ४२६, ४३२.

षट्साहस्री-पहा: नाट्यशास्त्रम्

पेंगलर, ओस्वल्ड ('ओस्वाल्ड स्पेंगलर') ६८

छाइनवे ('स्टोनवे') पियानो कंपनी २६५.

छाय्फेल् ('स्टीफल्') २०९.

स्वकारामजी आंगले गुरव [पखवाजिये] ३१८, ३५४.

सगनभाऊ [शाहीर] ३८३.

सगुणा कल्याणपुर १३०.

सडोलीकर, वामनराव ३३.

सत्यप्रकाश [वर्तमानपत्र] १०.

सदारंग-पहा: नियामतखां

सदाशिवब्रह्मोद्रे, नेरुर ३८१.

संभाजीराजे भोंसले, छत्रपति ४६, ३८४.

समुद्रगुप्त, 'सम्राट्' ३७६.

सरफोजीराजे भोंसले तंजाउरकर, दुसरे ३८१.

सरस्वतीहृदयालंकार: अर्थात् भारतभाष्यम् ७५, ३९५, ३९७, ४१२.

सवाई गंधर्व (रामचंद्र गणाप्पा कुंदगोलकर, रामभाऊ) ४७, ११३.

सवाई माधवराव पेशवे (माधव नारायण) ३८४.

सहस्रबुद्धे, म. ना. १६४, २११, ४३८.

साठे, 'शरद' [व्हायोलिन्वादक] २७६.

साठे, मोरशास्त्री २१०.

सांख्यकारिका ७३, १५३, ५३३, ५३४, ५३५, ५३८.

सामगांच्या पोथ्या ३९२.

सायणभाष्य ७१.

सार्त्र, इयां पॉल् ('जीन पॉल्') २६०.

सावरकर, विनायक दामोदर ('महाराष्ट्रभाट'कवि) ३१, ९५, २११.

साहित्यकुसुमांजलि अथा छन्दोलंकार ४३५.

सिद्धान्तकौमुदी २१०.

सिद्धान्तशिरोमणि: ७६, २११.

सिद्धारपदल ३७८.

सिद्धेश्वरी, बाई ('देवी') ११३, ३११.

सिमन् ('सायमन') ६८.

सिलापधिकारम् २६७, ३७७, ३७८.

सिंहभूपाल (शिगभूपाल) ६, ७४, ७९, २१४, २१५, २१७, २१८, ४०९, ४१४.

सीताम्मा ३८२

सीरियल् यूनिव्हर्स, द २१.

मुखलाल [व्ह्योलिन्वादक] २७६.

सुंदरमूर्ति ३७८.

सुंदराबाई पुणेकरिण ('जाधव') १३८.

सुधारखां (सिधारखां) [तबलची] ४२०, ४२२, ४२३.

सुभाषितरत्नभाण्डागारम् ४२.

सुरय्या १३०

सुरेशाबाबू 'माने' २६१.

सुखेचना चव्हाण १३०, ३११.

सुश्रुत (-चारीरम्, -संहिता) ११, २८, २०९, ५३४.

सुश्लोकलाघव २१०.

सैतव ३९४.

सॅरॉकिन्, प्योत्रिम् (पित्रिम्; 'पीटर सॅरोकिन्') २६०.

सोमनाथ मुद्गल ११५, २१४, २१५.

सोमेश्वर चालुक्व, 'भूलोकमल' [कव्याणीचा] ३६३, ३८२, ३८३, ४१२.

सोहिरोबा अंबिये ३८३.

सौभद्र [नाटक] ६४.

संगीत [मासिक] २१७.

संगीतकलानिधि: [कळिनाथी टीका] २९, ३१, १९८, २१४, ३८३.

संगीतचूडामणि: ६६, ७९, १६३, ३८३, ४१२.

संगीतदर्पण: १९८, २४३.

संगीत नाटक अकादमी-पहा: अकादमी

संगीतपारिजात: २६, १९८, २१७, २४३.

संगीतपारिजात [हिंदी भाषान्तर] २१७.

संगीतमकरन्द: ७३, १९८, २१५, २४३.

संगीतमणिदर्पण: ६६, ७९, १६३.

संगीतरत्नाकर: ६, २६, २९, ३१, ५०, ६६, ७५, ७८, ७९, ८०, ८१, ११५, १६८, १९८,

२१४, २१५, २१८, २४३, २६०, २६५, २६८, २७७, २७८, २८९.

२९५, २९६, ३०३, ३०४, ३१९, ३२६, ३६८, ३८३, ३८४, ४०९,
४१२, ४१३, ४१४, ४१५, ४१८, ४२२, ४२८, ४२९, ४३१, ४६०,
५०१, ५३९.

संगीतराजः अर्थात् नृत्यरत्नाकरकोषः ४१५.

संगीत शास्त्रकार व कलावंत यांचा इतिहास ४२७.

संगीतसमयसारः २१४.

संगीतसार ("राधागोविंद" संगीतसार) ७४, २१४, ४१५, ४१८, ४१९, ४२३, ४५१,
४६०, ४६२.

संगीतसेतुः [रत्नाकरटीका] ४१४.

संगीतसुधा, गोविंद दीक्षितरकृत ("रघुनाथभूपालकृत") २१४, ४२८.

संगीतसुधाकरः [सिंहभूपालकृत रत्नाकरटीका] २९, ३१, ३३, ७८, ७९, १९८, २१४.

संगीतसुधाकरः [हरिपालदेवकृत] ४१२.

संगीतस्वामी ३८२.

संगीतशिरोमणिः ४१४.

संन्याशाचा संसार [नाटक] ३११.

संशयकल्लोल [नाटक] ४७०.

संस्कृत काव्यशास्त्राचा इतिहास ३७७.

स्टर्ट २५.

स्टेबिंग्, सूझन् ('सुसान') २१.

स्त्रावीन्सिक ५७१.

स्थानिक स्वराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी [नाटक] ३४१.

स्वयंवर [नाटक] ९४, १३३, ३०९, ३११, ४७०.

स्वरप्रकाश १०.

स्वरमेलकलानिधिः ८, २६८.

स्वाती तिरुनल महाराज त्रावणकोर ३८२.

हूदखां ४३०.

हरदास, बालशास्त्री ३१.

हरप्रसादशास्त्री ७५.

हरिदास, बाबा ४७, ४२९.

हरिपाठाचे अभंग ३८३.

हरिपालदेव चालुक्य, राजा अभिनवपुर [नवानगर] ४१२, ५३५.

हल्युध १६८, २०९, २१५, ५३९.

हाफिझलां [सरोदिये ग्वालियर] २७०.

हायझन्बर्ग, व्हेनर् ('हैसेनबेर्ग') २३, २६०.

हायमेन् देस सामवेद, दी ७०.

हार्मोनियम शिक्षक भाग पहिला २६१.

हार्मोनियम अथवा बाजाचीपेटी वाजविण्याचें पुस्तक २६१.

हाल, सातवाहन ३८२.

हिज् मास्टर् व्हॉइस् कंपनी ४८.

हिंदुस्थानी संगीतपद्धति [ग्रंथ] ९, ३१, ४२७, ४२८.

हिराबाई [१८५० मधील दक्षिणी गायिका] ३८४. शिवाय पहा: कमलाबाई.

हिराबाई बडोदेकर ११३, १३६, १३८, १७८, २१२, २६२, २७६, ३१४, ३२९, ५६८.

हिरालाल अमृतसरवाला १०.

हिवरगांवकर, रामचंद्र बलवंत [दंडवते] ११.

हिस्टरी ऑफ् संस्कृत पोएटिक्स ३७७.

हेगेल, ग्योर्ग विल्हेल्म् फ्रीड्रिश् ५३३.

हेमचंद्र ६, १६८.

हेरन् ऑयगेन् ह्र(इ:)रिंग्ज् उम्वेल्त्सुंग् देयर व्हिसन्शाफ्ट् ५३३.

हेर्त्स्, हाइन्रिश् ('हिन्रिक् हर्त्स') ३१, ४५४.

हेल्मोल्त्स, हर्मन् फ्रॉन् ('हेल्महोल्ट्झ') २६३.

होपकिन्स ५६४.

होनेगर ५७१.

होःथुनर कंपनी २६१.

होनाजी शिलारखाने ३८३.

होळकर, सवाई तुकोजीराजे [इन्दौर] २७६.

क्षीरस्वामी ५३७.

क्षेत्रज्ञ, वरदय्या ('क्षेत्रांग') ३८०, ३८१.

'क्षेत्रांग'-पहा: क्षेत्रज्ञ.

क्षेमेंद्र ५३५.

ज्ञानप्रसारक मंडळी ३.

ज्ञानदेव (ज्ञानेश्वर) १३८, ३८३, ४२८.

ज्ञानेश्वरी (ज्ञानदेवी) अथवा भावार्थदीपिका १३१, १३८, ३८३, ४२८.

संज्ञा- आणि विषय-सूचि

[लेखकाला अग्राह्य वाटणारे प्रयोग-पाठभेद इत्यादि दुहेरी अवतरणचिह्नांनी दाखविले आहेत.]

ॐ कार ७२, ४३१, ५३६.

शिवाय पहा: अताल, उद्गीथ.

ॐ कारांच्या साडेतीन मात्रा ११२, १२१.

॥ चन्द्रबिन्दुचा काल १३मात्रा ३९२.

अकार ५२, ६४, ७९.

अकारकरण, गायनांतील १११, १२१.

अखंडताप्रतीति (कण्टिन्युइटी), घटकांची ४७६.

अंकिक (= एक अवनद्धवाद्य) २५१.

अंग (= अंशभाग, अवयव) ७५, ७६, ८२, ८४, ८५, ८८, ९२, ९३, ९६, १०१, १०३, ३७३, ४०१, ४११, ४३७, ४९२

शिवाय पहा: मात्राभाग, मात्रामान, लयांग, स्वरांग, तालांग अंग, गायनांतील (ख्याल-, टप्पा-, ठुमरी-, दादरा-, झुपड, होरी-, इत्यादि) ९४, ३१४.

अंग, 'थाटां'तील २, ८-९, ९३.

शिवाय पहा: उपथाट

॥ रागाचे (काफी-, तोडी-, मारवा-, मारु-, यमन- अंग; इत्यादि) ८९, ९३.

॥ वाद्यांतील (झाला- अंग, तंत- अंग, वीन-अंग, इत्यादि) ९४, २४८.

॥ सप्तकाचे (उच्चार-, पूर्व-अंग) २, ९, ९३.

॥ व छंद ९१.

अंगखंड १५८.

॥ व उच्चारभेद २८३.

॥ व जोरभार-वर्णोच्चार-शब्दार्थ २८२, २८७-२८९, २९५-२९७, २९९, ३००-३०१.

अंगखंडजातियुक्त लयक्रम ४८७.

अंगभेद १४५, ५०६.

॥ व जातिभेद ८३, १५६.

अंगमान, चतस्र-तिखादि ८३, ३६५, ४६०.

॥ व दोन हातांमधील अंतर ४१६.

अंगहार, नृत्यांतील १७, ३१.

अंगांवरून आवर्तननिश्चिती १५७.

अंगे, तालांतील ८३, २५०.

॥ , मात्रांची ८३, ३७१.

अजड (= नॉन्मटीरियुल) ५३६.

अजल लय (= अतिशय विलंबित लय) २५४.

अङ्गम् (= पैगंबरांच्या सहकाऱ्यांचे व नंतरच्या न्याय-पंडितांचे एकमत) ४२१.

अडाणा राग व वीररस २१३.

अणु (अणुद्रुत, विभाव, विराम) (= लयमापनांतील एक लयकालमान, लयांग) ७६, ८३, ८४, ३६४, ३६५, ३६७, ४१५, ४१७, ४३७, ४५९, ४६०, ४६४, ४६५, ५०१.

॥ चा चचकार (तत्कार): ति(त्त, तियु) ४१६.

अणु ('परमाणु', पीलव. वैशेषिक-सांख्यदर्शनांतील वस्तुचनेचा सूक्ष्मतम अविभाज्य घटक. अँटम्) ४१०.

॥ व वस्तुविघटन ४१०.

॥ एक- (= एकाणु) ४१०.

॥ चतस्र ४१०.

॥ व्यस्र (त्रसरेणु) ४१०.

॥ द्व्यस्र (द्व्यणुक) ४१०.

अणुचें वस्तुत्व ४१०.

॥ सूक्ष्मत्व ४१०.

अणुवाद, भारतीय (= काणाद वैशेषिक दर्शन) ४१०.

अणुवादांतील विचारसंभ्रम, भारतीय- ४१०.

अणुगर्भ (अणुकेन्द्र, अँटमिक न्यूक्लियस) २५.

अतायी (= शास्त्रशिक्षणास अपात्र, अशिक्षित परंतु चांगला गायकवादक) ३५९.

अताल (= अँकार) ५३६.

अतिकुष्ठ स्वर, मात्रावीर्णेतील ७०.

अतिदीर्घ आवर्तन क्लिष्ट, रंजकत्वहीन १४३.

अतिदेश, शब्दार्थाचा (= अधिक व्यापक अर्थाने वापर) १८, १९, ५०९, ५४१.

अतितार (तारतर, सप्तक, स्वर) १०७.

अतिद्रुत लय ५३.

अतिशोभा (= ओव्हर-ऑर्नमेण्टेशन) ४७६.

अतिम्हस्व आवर्तन अंगवैविध्याविना रंजकत्वहीन १४३.

अतिस्वार्थ स्वर, मात्रावीर्णेतील ७०.

अतीत (= होऊन गेलेला) ग्रह ४३७.

अतीत-अनागत ग्रहभेदः गीतसापेक्ष/तालाघातसापेक्ष ४११.

अत्युत्कम (एक स्वरालंकार, = मुरकी) ३९०.

अनुपदै (=स्तुतिपर तमिळ काव्य) ३७७.

अद्वैतपंथी गीतं, तमिळ ३७९-३८० (पहा: सिद्धारपदल, काण्डार अचभूति, काण्डार अलंकारम्)

„ साधूसंन्यासी, 'सिद्धार' ३७८

अध्यात्म व तर्कवद्ध-शब्दवद्ध विचार १५०, ५७५.

अध्वदेश, प्रस्ताराचा (=एकूण व्याप) १६६, १६७, १६९, १७०, १७७, १८२

अध्वयोग, प्रस्ताराचा (=एकूण काळ) १६६, १६७, १६९, १७७, १८२.

अन्तर्भाषा ८०.

अन्तरमार्ग (=परस्परवैलक्षण्याचा उपाय) ३९७, ३९८-३९९.

अन्तर्नाद (=अपर पार्श्वस, हार्मोनिकस) ३१, २४९, २७२, २७४, ५२५.

„ अपूर्णकपटीचे (नॉन्-इण्टीग्रल हार्मोनिकस) २७३, २७४.

„ छेडलेल्या/गजानें वाजवलेल्या तारेचे २७३.

अन्तर्नादशून्यत्व (=यूअरिटी ऑफ नोट) २७३.

शिवाय पहा: शुद्धजातिकंपन, मिश्रजाति कंपन.

अन्तरा ४९, ४३०, ४३१.

अन्तराय (=अडथळ्याचा एक प्रकार) ४८०.

अन्तःकरण (=‘जाणीव’, शरीरान्तर्गत क्रियासाधन-करण) १४७, १४८-१५०, ५०७, ५३६

शिवाय पहा: चित्त, बुद्धि, मन, अहंकार.

अन्तःकरण-एक सोईची वर्गीकरणकल्पना १४८-१५०.

„ व कॉम्प्युटर १५०.

„ व शारीरक्रिया १५०.

शिवाय पहा: साय्कोसोमॅटिक मेंडिसिन

अन्तःकरणस्थ काल ('इन्वर्ड टाइम') २५.

शिवाय पहा: बायोजिकल टाइम

अनागत (=अजून न आलेला) ग्रह ४१३, ४३७, ४९१.

अनाघात २.

अनाहत नाद ५२०-५२२.

अनिवद्ध गीतवाद्यांतील ताल ४००.

अनुकरण, स्वराचें (=स्वरांतून वर्णनिष्पत्ति) ३९९.

अनुकार, गायनाचा वीणेत/वीणेचा अवनद्ध वाद्यांत ४०३.

अनुकूलभाव, मनाचा (=मुख) १५०, २२६.

अनुकूलसंवेदना (=मुखसंवेदना) १५०, १५१, २२६, ५३८.

अनुकूलसंवेदना क्रीडामुलभ (=रंजक) १५१.

„ क्रीडायुक्त (=आह्लादक) १५१.

अनुगत (=वाद्यवादनप्रमुख जी चित्रावृत्ति म्हणजे चित्रानामक गुणभावव्यवहार, तिथ्यांतील लयांगभेद-प्रस्तारवादन) ४००.

अनुदात्तत्व, नीचत्वामुळे ७२, ५२८.

अनुनासिक २८, ४०६.

अनुनासिक्य - मुखानुनासिक-, भाषित व लिपिकृत ४३६.

अनुबन्ध, पुस्तकाचा (=मागाहून जोडलेला भाग) १२.

अनुभव-अनुभूति-, प्रायोगिक ५२६.

अनुभूति : क्लिष्ट/नवी/सहज ४८६.

“अनुभूतींमधील संबंध म्हणजे पुंल्लिगी लय”-महेंकरकृत “व्याख्या” ४४५.

अनुरणन (=पर्सिस्टन्स ऑफ साऊंड) १६, ३१, २७१, ३६३, ४१६, ४६९.

अनुरणनशून्य ध्वनि ४१६-४१७. शिवाय पहा : आघात, आपात, चुटकी, टाळी, तुटक नाद, पात, व्यंजनवर्ण, स्फोट, क्षणिकध्वनि.

अनुस्वान ३१.

शिवाय पहा : अनुरणन, स्वरनाद, स्वर

अनुस्वार, भाषित व लिपिकृत ४३६.

अनुस्वारः स्वर/व्यंजन २२८.

अन्वयव्यतिरेकयुक्त (=प्रतिपादन गृहीत करून व नाकारून) वाचन ११.

अन्सर्जन्टी. पहा : इन्डिटर्मिनसी, उन्वेष्टिम्ट्हाइट.

अपघाटिला वीणा ६९.

अपंग गायक-वादक-श्रोता ४३३.

अपन्यास ४९०.

अपर पार्श्वल (=इण्टीग्रल हार्मोनिक्स) २७३.

अपवर्ग (=‘वैराग्य’, क्रियासमाप्ति, क्रियानिवृत्ति) ३३.

अपूर्वता (=नवीनता), पुस्तकाची १, ८.

अपेक्षापूर्ति व अपेक्षाभंग, श्रवणांतील ४८५.

अफाईल् (=फासी छंदःशास्त्रांतील मूल अंगखंडांची प्रस्तारजन्य ओळ) ४४७.

„ उस्सूली (=प्रमाणनियमबद्ध अफाईल्) ४४७.

„ फुरू ई (=लघूपायजन्य अफाईल्-भेद) ४४७.

अभंग १३८, ३८३, ४६७.

अभाव (=नाहीपणा. दर्शनांतील) ५१४, ५१६, ५३४.

अभाव, अत्यंत-(=पूर्णतः नाहीपणा) ५३४.

„ अन्योन्य- (=‘ह्याचा’ आदेपणा म्हणून ‘त्याचा’ नाहीपणा) ५३४.

„ प्रध्वंस- (=पूर्वी होते पण आतां नाही ही अवस्था) ५३५.

अभाव, प्राक्- (=पुढे होईल पण आतां नाही ही अवस्था) ५३५.

अभिजात (=कलासिकूल) कृति ५६५.

अभिनय, नृत्यांतील १७.

अभिनिवेश (=सुशिक्षित विचारवन्तालाहि घेरणारी 'मी असावे' ही भावना) १५१, ५३८

अमेद्यता, स्वरांगतालांगांची ४०३.

अभ्यास, पुस्तकांतील (= पद्यांची उजळणी, पुनरावृत्ति) ७, ८.

,, सामगायनांतील (=एक पुनरावृत्ति-अक्षरस्वरवर्णालंकार) ३९०.

अमरावती शिल्प २७०.

अमीरखुसौची काव्यरचना-छंदप्रवीणता ४२०.

अमीरखुसौचे "सांगीतिक कार्य" ४२०.

अमुकत्व (=आय्‌डेण्टिटी, इण्डिक्च्युअॅलिटी, नॉमेन) ४८०.

अयनमान, कालगणनेमधील ७७.

अयथाक्षर व यथाक्षर ताल २४१.

अयथाक्षर मार्गतालांतून देशी तालोत्पत्ति २४१.

अर्कान् (फार्सी छंदः शास्त्रांतील मूल अंगखंडांची उच्चाररूपे. रुक्मचे बहुवचन.) ४४७, ४४८, ४६४, ४६६.

अर्थ, अनुभूतिचा (= सिमिफिकन्स, 'मीनिंग', इम्पोर्ट) ४८०

,, भाषेतील शब्दाचा (गौण, मुख्य, ध्वनि-, योगरूढ, यौगिक, रूढ, लौकिक, वाच्य-, व्यंग्य-) ४५९, ५०९, ५१०, ५१२, ५१३, ५१५, ५१६, ५१७-५१९, ५२४, ५३७.

अर्थ (= शब्दध्वनि व निर्दिष्ट यांमधील संबंधसंकेत) ५१७-५१९

अर्थ, 'श्रुति' शब्दाचे संगीतांत चार : पहा : 'श्रुति'

अर्थ शब्दध्वनिला नाही ५१८-५१९.

अर्थनिश्चिती, (ध्वनि)क्रमाची ४८४.

अर्थपर्यायांचे संख्यामान (=इन्फर्मेशन) ४८४.

,, उच्चारांतील ४६१.

अर्थभाव (= अमुकत्व), मांडाचा ४८२.

शिवाय पहा : गेष्टाल्ट

,, (ध्वनि)संदेशांतील ४८३-४८४.

,, व वर्णोच्चार भेद २३७.

अर्थभावकल्पना संदिग्ध-अतिव्याप्त ६३६-६३७.

अर्थभावनिश्चयांतील संकेतसंदर्भतारतम्यविवेक ४८४.

अर्थभेदनिर्मिति, उच्चारकृत ४५९.

अर्थवाद, पुस्तकांतील (=हेतुगर्भ अवान्तरें) ७, ८.

अर्थवाहकता, (ध्वनि) संदेशाची (=इन्फर्मेशन) ४८३-४८४.

अर्थवाही शब्द ४९०.

शिवाय पहा : स्फोट

अर्थशून्य (शुष्क) रचना ४६९.

अर्थसंदर्भ, विषयाचा ४७४.

अर्थान्तरन्यास (एक अलंकार, सामान्याकरवीं विशेष अथवा विशेषाकरवीं सामान्य दाखवणे) ५१२.

अर्थानुसार लयांगे १५७.

अर्धमागधी गीति (= ' अर्धनिवर्तनयुक्त', निवृत्तिप्रधान, गानपद्धति) ३९७.

अर्धषट्चित्र मार्गे ५८, ६०, ६६.

अलंकरण, अस्ताईचे ४३१.

शिवाय पहा : भोग.

अलंकरणयुक्त वर्ताव ४४२.

अलंकार, भाषेतील (अर्थ-शब्द-) ८३, ५१२

„ संगीतातील २, ४१, ५०-५२, ५४, ५६, ५७, ८३.

„ स्वरवर्ण- पहा: आन्दोलन, आलाप, कण, कंप, कूटतान, खटका, गमक, गिटकडी, घसीट, झमझमा, झाला, डोल, तान, तानतनाईत, तानफिरत, तानाचे प्रकार, पुकार, फंदा, वेहलावा, बोलतान, मीड, मुरकी, ललकार, हुंकार

„ (संगीतांतील): वर्णोच्चारतुल्य २६६.

अलंकारचाहुल्य ४३२, शिवाय पहा: ख्याल.

अलंकारशास्त्र ४, ५१२.

अलंकारातिरेक (=भतिशोभा) ४३२.

अलाकु (=मात्रा) ३७५,

अलादियापरंपदा (=“जयपुर घराणे”) २१३.

अलाबु (=मोपळ्याची) वीणा ६९.

अल्लुज २४८.

अल् तब्ल् २५२, २७८, ४२०.

अल्पत्व-बहुलत्व, गानांत स्वरांगांचीं ३९८-३९९

अवकाश (=दोन तालाघातांमधील कालमान) ४४.

अवधान (=अटेंशन), चित्ताचे ४५७.

अवनद्ध (आनद्ध) वाद्य ६९, २५२, ५७६.

पहा : चर्मवाद्य, पुष्करवाद्य, वितत वाद्य

„ वाद्यांतील पाटाक्षरे (=बोल) ४०२.

„ वाद्ये, नाट्यांतील रंजक- (अलिङ्ग्य, उर्ध्वक, अंकिक, पणव, मर्दल, मुरज, मृदंग) ४०१-४०२.

अवयव (=भाग) ८२.

„ प्रस्ताराचा (प्रस्तारभेद) २१३.

अवयवकाल, प्रस्ताराचा एकूण (अश्वयोग) १६९, १७०.

अवयवमान, प्रस्तारभेदाचे (=एकेका अवयवांतील घटकसंख्या) १६६, १६७, १७०, १७१, १७२, १७३, १७५, १७९, १८७, २१२

अवरोह ४७.

अवरोही वर्ण ३४, ७०. (शिवाय पहा: ग्रन्थ (ग्राह्य) अँक्सेट)

अवसान (=समेनंतरची, म्हणजे 'पहिली', मात्रा व तिचा उच्चार) ३२, ४०-४१,

४७, ३०५, ३५७-३५८, ४८७.

„ अतीतानगतांचा संधि ४९०-४९१.

„ अनुस्वारात्मक/कठोर उच्चारार्थक/दीर्घ, घोषयुक्त ४८८.

„ चरणाचें ४४०.

„ ध्वनिक्रमाची 'अपरिहार्य नियति' ४९०.

„ स्पष्टनिर्दिष्ट उच्चारित मात्रा ४९०-४९१.

„ व अर्थभाव ४९०.

„ व 'आमद' (=आगमन) ४९१.

„ व उच्चारक्रम ४९०.

„ व ठेका ४९१.

„ व सम (=समेचा क्षण) ३५८.

अवसानानें सुरुवात-समय-छन्दांत, गीतांत, ठेक्यांत, तालांत, ब्रंदीर्षीत ४९०.

अवसानीं धा, ठेक्याचा ३७०, ४९१.

„ धा, तिहाईचा ३४१-३४२

„ यतिभंग ४९०.

„ विराम ४८९.

„ शब्दाचा शेवट बहुधा नसतो ४९०.

„ शब्दाची सुरुवात असूं शकते ४९०.

„ स्पष्टता ४८९.

अवसानींचा उच्चार ४८८-४९०.

„ धा ३७०.

„ बोल ४९०-४९१.

„ स्वरनाद ४९०-४९१.

„ स्वरोच्चार ४८८.

अवसानमात्रेचें महत्त्ववैशिष्ट्य ४९०.

अवस्था, क्रिया-घटना-पदार्थादिकांची २९, ५०५, ५०७.

„ प्रारंभ- ५३५.

अवस्थापरिणाम २९.

पहा: उत्पत्तिस्थितिलय, चार वाणी.

अवाश्या (अथवा भुवा) कला ("अवाश्या." एक निःशब्द हस्ताक्रिया) ६२, ७९.

अव्यवस्थित (अस्ताव्यस्त) समुच्चय ४७८.

अष्टकल ५५, ५७.

अष्टपदी १०, ३८०, ३८१.

अष्टाक्षरी पाद ६८.

अस्ताई (स्थायी) ४९, ४३०.

अस्ताई—अन्तरा ५४७, ६४३.

अहोरात्रमान, कालगणनेमधील ७८.

अक्षर, भरें (भारी) ४०१.

,, , भाषित व लिपिकृत (=लेटर) ३८५, ४३६, ४३७, ४३९, ४४५, ४५८, ५२६.

“अक्षर, भाषेतील,” पठवर्धनकृत कल्पना (=सिल्लेबल, वर्णपद, शब्दावयव) ३८५, ४३६

अक्षर व मात्रा ४०५.

अक्षरक्रम (अक्षरपरंपरा) ५२७.

,, व वर्णपद (=शब्दावयव, सिल्लेबल) ४६५.

अक्षरगणः आद्यगुरु भ, अंत्यगुरु ज, सर्वगुरु म, आद्यलघु थ, अंत्यलघुत, मध्यलघु र;

सर्वलघु न ३७४, ४४८.

अक्षरछंद (‘वैदिक’ छंद) ६८, ६९, ३८५, ३८६.

अक्षरछंदोवृत्त (वृत्त) ४४५.

अक्षरभेदक्रियाकाल (लय, स्वरांग) ४०८.

अक्षरमात्रा ३६५.

अक्षरमात्रासंख्या ३६४.

अक्षरवर्ण ५२८.

अक्षरवर्णप्रकार : ५२, ६४, ७९. अघोष २८. अतिःह्रस्व ३८५, ४०८. अनुनासिक २८.

अनुनासिक्य २८. अनुस्वार २८. अन्तस्थ २८. अल्पप्राण २८.

उच्चारसुकर १८, ३५, ५४, २३१, ३८५, ३८६, ४६०, ४६२. उपध्मानीय

२८. उष्म २८. णेन २८. जिह्वामूलीय २८. जोड-, संयुक्त-, २८,

३८५, ५२६. दीर्घ २८. दीर्घतम-दीर्घतर-दीर्घप्राय ३८५, ४०५, ४६२,

५२६ महाप्राण २८. मुखानुनासिक २८. ऋह्रस्व १८, ३३, ३५.

ऋह्रस्वतम-ऋह्रस्वतर-दीर्घप्राय ३८५, ४०५, ४६२, ४६५. विवृत (विवारप्रयत्न)

२८. व्यंजन २७ २८. संवृत (संवारप्रयत्न) २८. स्वर २७-२८.

स्वरसंयुक्त (उम्लाउट्) २८. ह्रस्वः २८.

अक्षरवृत्त (वृत्त) ४६७, ४७२.

,, व मात्रावृत्त (जाति) ४६८.

अक्षरवृत्त-मात्रावृत्त-भेद कृत्रिम २३४.

अक्षरसंख्या, जपांतील ४७१-४७२.

अक्षरसंख्येचें लौकिक (मात्रा) छंदामध्येहि नियमन ६८, ६९, ३८५, ३८६.

अक्षरसमूहांचे बोल ३७०.

अक्षराघातांचे जोरभार ३८८.

अक्षरांचें दीर्घत्व ४६४.

अक्षरे, चरणांतील ४४५.

,, , छंदांतील ६८.

,, , ध्रुपदांतील व्यंजनप्रचुर ४४२.

,, , ख्यालांतील स्वरप्रचुर ४४२.

अक्षरोच्चार ४६१, ५२४.

,, , खंडित ४०८.

अक्षरोच्चारकाल, मात्रामान व कला ५४, ५६, ७५-७७, ८२, ३८७, ४०६, ४५९, ५०१

,, व टाळीकाल १२२, १३४.

,, व लय (लयमान) ४०६.

अक्षरोच्चारक्रम, एकएक दीर्घ (=“छान्दस,” पटवर्धनप्रणीत) ४७३.

अक्षरोच्चारक्षण व टाळीचा आघातक्षण १३४.

अक्षरोच्चारमात्रांचे गट : अर्थानुसार; उच्चारणानुसारी; स्वरोच्चतानीचतानुगामी ९७, ९८, ९९, १०१, १०२, १०३, १०४, १०५, १०६, ११३.

आ कापेला (=चिनसाथीचें कंठसंगीत) ५४३.

आ तेम्पो (=बदललेला लय पुन्हां पूर्ववत् करणें) ५५६.

आएस्पेटिक्स (एस्पेटिक्स. संवेदनांबद्दलचें शास्त्र. “सौंदर्यशास्त्र”) ५०७.

आकार, अखंड ३८, ४१६, ४६१, ५२५.

आकारादि स्वरालंकारांतूनहि तालप्रतीति १६४.

आकोर्ची (अॅकोर्डियन) ५७६.

आकृति (=फिगर, डायग्राम) १०, ४३८.

“आकृतित्रेध” (आराखडा. ‘फॉर्म’ ‘पॅटर्न’ घाट इ.) ४, ४३१, ४७५, ४८१, ४८५, ४९५.

आकृतित्रेध दृष्टिगम्यच ५६२.

“आक्रमक” (=‘अॅग्रेसिव्ह’) गायकी २१३.

आक्सिलरान्दो (अॅक्सिलरॅंडो) (=वाढता लय) ५५६.

,, , नादबलाचा (बलागम, आवाज जलद मोठा होणें) ४५३, ४६०, ४६४, ४६९, ५१३.

आगम (=सामगायनांतील ‘विकृति’चा एक प्रकार, मुळांतल्याहून अधिक अक्षरे घालणें) ३९०.

आघात २, १५, १६, १७, १८, ४३, ४४, ५२, २५१, ३६७, ५३७, ५७०.

,, , तुटक (=पूर्णपणें स्वरांगवर्जित; स्वरत्वहीन स्फोट; बीट) ५४५, ५४६, ५५२, ५५९.

,, , तालाचा ३२, ४३, ५२.

,, , तालाचा मुख्य ४१-४३.

पहा : अवसान.

,, , पायांचे, नृत्यांतील १७.

,, , मृदु ५६०.

,, , बलवान् ५५९.

,, , आणि ताल ५४१, ५६३.

शिवाय पहा : रिदम.

आघातकाल ५६.

आघातकालस्थाने ५६२.

आघातक्रिया ४३.

आघातप्रधान वाद्ये, निव्वळ- २४७, २४८.

आघातप्रधानता ५७०.

आघातमय तालागांतहि स्वरांगाचें महत्त्व. १२३, १२६.

आघातलुब्ध गायकवादक-श्रोते २३०.

आघातोच्चार (=स्ट्रेस) : पाश्चिमात्य छंदांत ५५९.

आचारविचार, शैववैष्णवपंथीय ३७६.

आचारविचारविचारसंस्काररीती : व्यक्ति व समाज ४७७.

आचार्य; गायन-, नृत्य-, वाद्य-, संगीत- ३५९.

आझाहीफू (झिहाफूचें बहुवचन लघूपाययुक्त, 'विकृत,' फार्सी छंदःशास्त्रोक्त चरणखंड)

४४७.

'आटा भरवणें' (= मृदंगविलेपन, पखवाजाच्या पुढील कणीक लावून सुरांत मिळवणें)
२५१.

आ-टोनेलिटी (असुक स्वर अथवा कॉर्ड केन्द्रीभूत असें भासूंन न देणारी वाद्यमेळसंगीत-
रचनापद्धति) ५५४.

आड (देही, दीडपट लयमान) १०६, ३४२.

आडलय (=सिकोपेशन) ३६९, ४६७, ५७०.

आढी (आडी, तन्तुवाद्याचा 'मेरु') २७३, २७४, ५२५.

आततायी (=स्वैर, लहरी, अशिक्षित) गायक ३५९.

आत्मनिष्ठता, कलाकृतिमधील ५६५.

शिवाय पहा : रोमॅण्टिक.

'आदानप्रदान' (= देवघेव. कॉम्प्युनिकेशन्) ४८५.

"आदिसप्तक" (= "शुद्धसप्तक") ११६.

आधारस्वरनाद (= टोनिक) ३०, १०७, ११४, २४९, २६४, २७३, २७५, ३७९, ५७५.

आध्यात्मिक विचार विज्ञानवाद्य १५२.

आनंद (= ब्लिस) ११, ५०७.

,, निरहंकारिकत्व ग्रहीत १५२, ५०७.

,, : समाविमधील 'अर्थमात्र' मनःसुख १५२, ५०७.

आनंदकल्पना आध्यात्मिक १५१.

आनंदाच्या दोन पातळ्या (भूमिका) १५२.

आंव, गोवत्स-, मेघ- (तांत, रोडा) २६८.

आदि ताल : पहा ताल

आन्दोलन (डोल; स्वराची स्वस्थानीच संशयणें होणारी किंचित् उच्चनीचता) ५०, ५१ १०८, २२८, २४७.

आन्दोलित गमक १०८, २५८.

आपसंश्लेषण (=इंद्रियक्रियाक्षणानंतर चित्तबुद्धिला होणारें विषयग्रहण) १०, २४.

आपात (=अॅटॅक. स्फोटारंभयुक्त नादबलवृद्धि) २२८, ४५३, ४६०, ४६४, ४६९, ४८८.

आपोज्जातूरा ('अॅपोगियाटचूरा.' घसीट) ५५८.

आप्त (=यथार्थवक्ता) ४२६, ५०३

आप्तवचनाचा शाब्दाश्रयविवेक ४२६-४२७.

आप्ताची परीक्षा ४२६.

आभोग (= परिसर. गायनांतील शेवटचा भाग; मृतभेदानें, तिसरा भाग) ४३०.

आमद् (=आगमन; आमद्=येतो-येते-येतें). ४९१.

,, , नृत्यांतील १७, ३२.

आयुद्धिया (=भावकल्पना), स्वरवाक्यांतील ५५४.

आयुसेलेटिंग द क्वेश्चन (=नेमका प्रश्न उभारणें. विज्ञानपद्धतिमधील एक पथ्यतंत्र) ४७४.

आरती ३८३-५४३.

आरबी-फार्सी लयांगें ४४२.

आरभटी (=आवेगबहुला, नानाचारी) वृत्ति ४००

आरीया ("एरिया", एयर. आलापयुक्त गीतगान) ६४६.

आरोह ४७.

आरोहावरोह ४७, ५०, ७०.

आरोही वर्ण ३४, ७०.

आर्क्षी (=नाशत्रीय) ७६.

आर्चिक (=एकस्वर-प्रयोगयुक्त) पठण ५२८.

आर्चिक, उत्तर-; पूर्व- (सामाची पाठ्यपुस्तकें) ६९.

आर्स आण्टिका (=जुनी, १२ व्या व १३ व्या क्रिस्तीशतकांतील [संगीत] कला) ५७०.

,, , नोवा (=नवी, १४ व्या शतकांतील [संगीत] कला) ५७०.

आलाप (=स्वरालंकार, दीर्घ) ५१, १०८.

,, , चरणपूरक ४६१.

,, , आलापी (=रागालप्ति) व 'नोमतोम्' ३१९, ४२५.

आलाप, जोड, गत व झाला, सतारवीनांतील १२६.

आलापयुक्ति व 'विकृति', सामगायनांतील ३९०.

आलापी : शोभाकरण, 'विनोदकारण' ३९८.

,, , व अर्थभावकता ३९८.

आलिंग्य (एक अवनद्ध वाद्य; ढोलकीप्रकार.) २५२.

आलोफोन ४३९.

आवानजावन (=येणेजाणे, गायकीतील खुबी) ३८.

आवर्तन १४२, २३९, ३७१, ३७३, ३७५, ४०१, ४४२, ४७२, ४८७, ४९४-४९६,
४९७, ५०२.

१) , ठेका व ताल ४९७.

२) एकजिनसी मानतात १६३.

३) व एकजिनसीपणा २४०.

४) व चरण ४४०.

५) व तालांगे ३८८.

६) व त्यांतील तालभेद २८८.

७) व स्वरनादांचा स्थूलक्रम १४५.

आवर्तनकल्पना ४९१.

१) , गणिती व ध्वनिप्रतीतिची ४९६.

आवर्तनकाल ५३०.

आवर्तनाचा कर्णप्रत्यय ४९६.

१) डोल १४४, १५५.

२) शेवट : व्याख्यादष्टिने १४४.

आवर्तनाची अस्पष्टता, अनिवद्ध गायनवादानांत ४००.

१) दीर्घता (=लांबी) २८९, २९५, २९७, ३३४.

२) , व लयांगक्रमयोजना १४२.

३) , व रंजकता २४०.

४) सम : हलुवार स्वरांगांनीहि प्रकटते १५४.

आवर्तनाचे उच्चारित रूप ४८७.

आवर्तनाचे खंड व यतिस्थाने १५८.

आवर्तनांतील अंगजाती १४२.

आवर्तनान्तीं तालसमाप्ति १४३.

१) सम (=साम्यावस्था) १४३.

आवर्तनावरून अंगप्रमाणजाति ठरते १५७.

आवाज २.

१) , उंच ५६८.

२) , खर्ज (=मंद्र) ५६८.

३) , ढाला (=अतिमंद्र, अणुमंद्र) ५६७, ५६८.

४) , खणखणीत (= तीक्ष्ण) २५०.

५) , तुटक २५०.

६) , पातळ (= चपळ) ५५४.

आवाज, बारीक ५५४.

,, , भरदार ५५४.

शिवाय पहा : कंठधर्म; रजिस्टर.

आवाप (एक निःशब्द हस्तक्रिया प्रकार) ६२.

आवर्तनीय हालचाल (= पीरियॉडिक मोशन), हुवेच्या कणांची ४५३.

आवृत्ति ४९४-४९६.

आशयघनता (= प्रेग्नांस्) गेष्टाल्ट्मधील ४८२.

आशयप्रकटीकरण व लुपाईचे तोडगे ४३४.

ब्यांस (= रेव्हर्बेरेशन) २४८, २४९, २५०, २५१, २५५, ३६३, ३७१.

आसारित (एक गीतगान प्रकार) ४०४.

आक्षेप (क्षेप, विक्षेप, प्रक्षेप. एक निःशब्द हस्तक्रियाप्रकार) ६२.

इंग्रजींतून शाब्दिक उसनवारी व शब्दपांडित्य ४, ५, ६, ९२, २२२, ४३४.

इण्टर्नेशनल फोनेटिक आल्फाबेट (= लघुचारांनुसारी आन्तरराष्ट्रीय लिपि, रोमन-ग्रीक लिपीवर आधारलेली. -नॅरो = वारकाव्यांची, ब्रॉड = स्थूल, सिस्टम.) ४३५.

इण्टर्नेशनल स्टॅण्डर्ड पिच (= "पट्टी" च्या कंपटुतिचें आन्तरराष्ट्रीय प्रमाणमान : मिडल ए ४४१ हेर्त्स) ५६७.

इण्ट्रोस्पेक्टिव्ह (स्वलक्षी) पद्धति ४५८.

इण्डस्ट्रियल डिझाइन ४७३.

इण्डिटमिनसी (= उन्वेष्टिम्प्टुहाइट, सूक्ष्ममापन अशक्य करणारा सृष्टिमधील अंगभूत दोषलपणा) २३.

इतिहास व ग्रंथप्रामाण्य ४२८.

,, व पुरावा ३७६.

इद्रध्वज (जर्जर) पूजाविधि ४००.

इन्द्रियभोगलक्षित्व ५६५. (पहा : रोमॉण्टिक.)

इन्फर्मेन्शन ४८४.

इन्फर्मेन्शन व एण्ट्रॉपी ४८४.

,, थियरी ४८३-४८५.

,, , व "मानस-साहित्य-सौंदर्य-शास्त्र्यांचें" शब्दपाण्डित्य ४८४-४८५.

इन्वर्ब टाइम (= अन्तःकरणसापेक्ष काल) २५.

इन्व्हर्शन (= स्वरान्तरक्रमांचें गतिनियमन एकच असलेला आरोह व त्याचा व्युत्क्रम, अवरोह, यांची जोडी.) ५७३.

इम्पल्सिव्ह (ट्रान्झियंट) साउंड ३१. पहा: श्रुति.

इसराज एसराज, दिलखुब्याचा प्रकार २६७.

इसै (स्वर; अथवा संगीत) ३७६, ३७७.

इसै परंपरा, तमिळ ३७५.

इस्तिस्व (अष्टांग्या मतविचाराचा एक प्रकार) ४२१.

इस्तिस्वाः (अष्टांग्या मतविचाराचा आणखी एक प्रकार) ४२१. शिवाय पहा: रामू

इस्लाम व कुरआनशरीफ ४२१.

इस्लामी फैसल्याची आधारतत्वे ४२१.

,, समाजांतहि 'नटवर्ग' अलग ४२२-४२३.

ईथोस् वृत्तिप्रवृत्ति ५६५.

शिवाय पहा: पार्थोस, क्लासिकल, रोमॅटिक

ईरानी—भारतीय संगीतांचे "मिश्रण" ४४३-४५०, ४६२-४६८.

ईषिका (वेतस्. =वेत) ६९.

ईषत्स्पर्श ३९८-३९९.

उच्चनीचस्वरोच्चार २३६.

उच्चार २, ३, १६, २७, २८, २९, ३२, ३८, ३९, ४९, ५४, ७३, ४४८, ४५७, ४५८

४६२, ५०५, ५१२, ५२८.

,, अखंड ३१, १०५, ४५३.

,, अखंड दीर्घ ४५३.

,, अघोष ५२७.

,, अडाणीपणाचे (=बेलय. भाषाप्रवृत्ति अजीवात डावलणारे.) २०६.

,, अनुरणनयुक्त ४५२.

,, असत्प्राय ४६८.

,, अक्षरांचे. पहा: अक्षर..., उच्चारभेद....

,, उदात्त-अनुदात्त ७२, ५२८.

,, कंठस्थ ५०५.

,, कठोर ५२७.

,, "घसरडा" ४३७, ४४६.

,, घोष ५२७.

,, जोडाक्षराचा कठोर-मृदु, ऱ्हस्व-दीर्घ २८१-२८३, ५२७.

,, जोरदार ४७०.

,, लुटक ३१.

,, दीर्घ ४६८, ५२७.

उच्चार, देशीभाषांतील: आरबी २८, ४४३. इंग्रजी २८, ४३९. उर्दू ४४३. कन्नड ९१.
गुजराती २८. ग्रीक ५६५. चेक २८. जर्मन २८. तमिळ २८ पंजाबी २८.
तेलुगु २८. फार्सी २८. बंगाली २८, ९१. मराठी ३४४, [कुडाळी, कोंकणी,
कोल्हापुरी, खानदेशी, गोमन्तकी, पुणेरी, मालवणी, बऱ्हाडी ६४.] रशियन २८.
ल्याटिन ५६५. 'हिंदी' ३४४, ४६१.

॥ , निरर्थ [शुष्क] ४९९, ५२८, पहा: स्तोकस्तोम, निर्गात.

॥ , "निसरडा" ४३७, ४४६.

॥ , "पसरट" ४३७.

॥ , प्रमाण— ४३७.

॥ , प्रमाणभाषेतील ४५२.

॥ , मार्गानुसारी ४७२.

॥ , मुख-२२८.

॥ , रुढ, समाजसमूहाचा (= जातिचा) ४५२.

॥ , ऱ्हस्व, ऱ्हस्वतम, ऱ्हस्वतर ४६६, ४६८, ५२७.

॥ , लयबद्ध ३१८.

॥ , वर्णाचा ५१२.

॥ , वाद्यांचा २२८, ५०५.

॥ , विरामशून्य ४५३.

॥ , विषमकाल ४७३.

॥ , शब्दांचे ४९.

॥ , शून्यप्राय ४४६.

॥ , समकाल- ४७३.

॥ , सलग ४६६.

॥ , स्वरप्रधान ४३९.

॥ , हळुवार ४७०.

॥ , क्षणिक (क्षणकालिक) ४५२.

॥ व अक्षरांचीं मात्रामानें, देशीभाषांतील २८०-२८३.

॥ व भाषा ४३५, ४६४, ५३०.

॥ व हस्तक्रिया ३६४.

उच्चारकाल व मात्राकाल ४५९.

उच्चारक्रम १६, ४५९, ४७०, ४९८, ५०५.

॥ व छंद:शास्त्र ५०२.

उच्चारक्रमप्रकार: अखंड, तुटक, मिश्र. ५०२

शिवाय पहा : यति

उच्चारक्रमप्रतीति ५०५.

उच्चारण ३४.

उच्चारणाधारित काल, लय १८.

उच्चारणुलना, उर्दू-फार्सीमधील ४४३, ४४५, ४४६.

„ , फार्सी-उर्दू-मराठीमधील ४४५.

उच्चारजातिभेद : पहा : उच्चारभेद.

उच्चारनाद ४७०.

उच्चारपद्धति, भाषाभाषांमधील ४३६, ४५७.

उच्चारप्रयत्न, ६४२.

उच्चारभेद : (अक्षिष्ट, अज्भक्त, अनुदात्त, अपभ्रष्ट, अम्बूकृत, अर्धक, अवग्रहीत, अविलंबित, अस्पृष्ट, आगत, आदिष्ट, ईषत्स्पृष्ट, उदात्त, उपगीत, एणीकृत, क्लिष्ट, गुणित, तपरकृत, दीर्घ, दुष्ट, द्रुत, द्वित्त, ध्मात, निपातित, निरनुनासिक, निरस्त, निर्दुष्ट, निर्हृत, प्रगीत, प्रचय, प्रत्याहृत, प्लुत, रेफ, रोमश, न्हस्व, लुप्त, विकंपित, विकीर्ण, विवृत, विसर्जित, वृद्ध, सवर्ण, सानुनासिक, संदष्ट, संध्यक्षर, संप्रसीदित, संयुक्तसंज्ञा, संवृत, स्थानान्तरित, स्थानीय, स्पृष्ट, स्वनित, ध्विण्ण;

अघोष, अन्तस्थ, अनुनासिक, अनुस्वार, अल्पप्राण, उपध्मानीय, ऊष्म, घोष, जिह्वामूलीय, महाप्राण, मुखानुनासिक, विवारप्रयत्न, विसर्ग)

२, ३, १४, १५, १८, २७, २८, २९, ३१, ३२, ३५, ३७, ३८ ४९, ५४, २२८, २२९, २३६, ४०४, ४३७, ४३९, ४४२, ४४४, ४४५, ४४६, ४४८, ४५२, ४५३, ४५७, ४५८, ४६१, ४६२, ४६६, ४६८, ४७०, ४७३, ५०१, ५०५, ५१२, ५२७, ५२८, ६४१, ६४२.

उच्चारभेद : छंदानुसार. गीतानुसार, भाषाऽनुसार ४०४.

„ व अर्थभेद ४५९.

„ व ध्वनिनादभेद ४५३.

उच्चारभेदलक्षणें ४५९.

उच्चारवर्ण २८.

उच्चारवर्णमातृका (=फोनीम) २८

उच्चारवर्णनपद्धतींमध्यें फरक ४४८.

उच्चारवर्णांचीं लिपिचिह्ने ४३९.

उच्चारवर्णांचें बलभेद व 'वजन' १६०

उच्चारविचारांत देशकालसमाजानुसंधान ४५२.

उच्चार- विश्लेषण, भौतिक ४५२.

उच्चारशास्त्र, आधुनिक विज्ञानशुद्ध ४३६, ४३९, ४५२, ४५८.

उच्चारशिक्षा ७, ४४५, ०५३, ४६०, ४६८, ४७३, ५०२.

„ , पाणिनीय ७, २२४.

उच्चारशिक्षा, फार्सी ४६०,

शिवाय पहा: फोनेटिक्स, फोनेलजी

उच्चारशुद्धि १८,

उच्चारसंस्कार ५००,

उच्चारसंप्रदाय ४५०.

उच्चारसंस्कार ४६१.

उच्चारसुकर अक्षर १८, ३५, ५४, ७७.

उच्चारसुकरता ५४५.

उच्चारस्थान, शारीरिक (अडजीभ-पडजीभ, ओंठ, कंठकूप, तालु, दांत, दातांमागची वरची हाडांची पट्टी, नासिका, फुफ्फुसांखालचा पडदा, शरीराच्या नाभिपासून डोक्याच्या 'टाळु'पर्यंतच्या नाना पोंकळ्या, श्वासनलिका) ४५१, ४५८.

उच्चारघात १०१, १०३, ३८५.

उच्चारांचे धक्के ('मारामारी') १५४

उच्चारांचे यंत्रसाधित विश्लेषण-संकलन-पुनरुत्पादन ४५६.

„ लिपिकरण ४३६.

उच्चारांतील लयकारक ४३६.

उच्चारानुसारी लेखनमुद्रण अशक्य २३४.

उछल तान ५२.

उठान तान ५२.

उठान, नृत्यांतील ३४२.

उठाव तान ५२,

उड्डान तान ५२.

“उत्कंठन व विसर्जन” (=उन्धून अँड रेझोव्यूशन) ४८६.

“उत्तरदक्षिण भेद”, संगीतशास्त्रांतील ४१४, ४२३.

उत्तरांग. सप्तकाचे (=पधनिसा, एका मते तीव्र म, पधनिसा) ९.

उत्तरार्चिक. पहा: आर्चिक

उत्पत्ति ५१५, ५१६, ५१९, ५२२.

उत्पत्ति-स्थिति-लय ४६२, ४७०, ४९६, ४९८.

उदात्तत्व उच्चस्वामुल्लेख: अक्षराचे, स्वराचे ५२८.

उद्गीथ (=१. सामगायनाचा प्रथमखंड २, उँकार) ७२, ४३१.

उद्ग्राह (=गीतप्रबंधाचा प्रथमखंड) ४२९, ४३०.

उद्दिष्ट (भेदांक. प्रस्तारावयवाचा, प्रस्तारभेदाचा, क्रमांक) १६०.

„ (=उद्दिष्टक्रिया. भेदांक कालणे) १६७, १६८, १७३, १७५, १७६, १७७, १८३, १८४, १८६-१९०, १९७-२०२.

उद्दिष्टकार्यप्रयोजन, कृतिचें (= 'फंक्शन') ४७६.

उद्धटक ताल ५९, ६५, ६९.

उधार, अवनद्धवाद्यवादानांतील ३५८

उन्वेष्टिभूहाइट. पहा : इन्डिटमिनसी.

उपकरणयंत्रणा (= इन्स्ट्रुमेंटेशन) ५२५.

उपक्रम, पुस्तकाचा (= सुरुवातीचा भाग) १, ८, ११.

उपजाति : एकाकी १५६, २३५.

द्वयस्व १५७, २३५.

पक्षिणी १५६, २३५.

मानुष १५६, २३५.

वृत्त १५६, २३५.

(शिवाय मतान्तरानें मिश्र १५६, २३५, संकीर्ण १५६, २३५).

उपथाट (= उपमेल, रागसप्तकाचा) ८.

उपमा, दृष्टिगम्यः संगीतचिकित्सेत अयुक्त ४३३.

उपयुक्त न्हस्वाक्षर (-चा काल) लघु ४०८

उपरिपाणि (प्रतिताल, व्यंजनहीन स्वरावर, विरामावर, अथवा केवळ स्वरांगांतच, येणारें तालखंड-स्थान) २३७.

उपशम (शमन, क्षोभणानंतरची साम्यावस्था, लय) ५१५

उपाय (= इलाज, इष्ट तें साध्य करण्याची युक्ति). ४३६.

उपोहन (= प्रगीतांतील शुष्काक्षरभाग, अर्थयुक्त शब्द असलेल्या गीतांतील अर्थहीन वर्णपद-भाग) ४००.

उर्फ (= देशकालसमाजपरंपरेचा प्रकार) ४२१.

शिवाय पहा : एल्यास्.

उभयकार ('वैकार'. कविता व तिची गायनरीति-मातु व धातु-एकत्रच रचणारा) ३५९,

उल्हाव तान ५२

उलटपलट ३३७-३३८.

उल्लोपणी ३५८.

उत्सूल (= रुढिरीति, परंपरागत नियम) ४४७.

उत्सूल इ फाक् ३२३. शिवाय पहा : शूलताल

उखली (एक वेदकालीन घनवाद्य) ६९.

उच्चक तान ५२.

ऊर्ध्वक (एक अवनद्ध वाद्य, तबल्यासमान.) २५२, ४०१, ४१९.

,, , दक्षिण-वाम, ४१९.

ऊर्ध्वक, आलिंग्य, दर्दर व तबलाडग्गा ४२०.

ऋग्वेदसंहिता (ऋक्संहिता; ऋग्वेद) ६९, ३८७.

ऋचा ७०, ३८८.

,, व ताल ३९२.

ऋचापठणांतील तालवद्धतेच्या न्यूनाधिक्याची श्रेणी ३८८.

,, लयतालवद्धता ३९३-३९४.

,, लघूपाय ३९३-३९४.

ऋतंभरा प्रज्ञा (=संपूर्ण यथार्थ सत्य ग्रहण करणारी विवेकबुद्धि) १४६.

(शिवाय पहा: प्रमा)

ॲक्सेंट (= भाषितांतील आघातोच्चार) ५६०. पहा : पिच ॲक्सेंट, स्ट्रेस ॲक्सेंट.

ॲण्टिफोनी (=दोन अथवा अधिक गायकवृंदांचा गीतसंवाद) ५४६.

ॲस्टेट्क्शन (= अनुभूतविषयाचे सार, भावप्रतीति, संप्रतीति, संप्रमोष) २४.

ॲह्ले ज़वां (=आद्य हिंदवीभाषा, मूळची उर्दूभाषा) ४४३.

‘एक’ टाळी १३७.

एककल वर्णालंकार (विदु) ५६, ५७, ६५, ७८, ८२.

एककल ताल ३९१, ४०३.

एककल-द्विकलांतील साम्य ४०९.

एककल-द्विकलादि मात्रारूपे ९९, २४१.

,, ,, मेदप्रकार; स्वरांगांत ९९, २४१.

,, ,, मार्ग ९९.

एकच आवर्तन : मानीव कल्पना १५३.

एकजिनस ३३०, ४८०, ४८१, ४८७, ४९१, ४९६.

पहा : गेष्टाल्ट

,, व ठेका २९४-२९५, २९७, ३१५, ३२०-३२१, ३२४, ३३४.

एकजिनसीपणा ४, ४७४, ४७५, ४७६, ५६२.

एकतारी २४९, २५०.

‘एकताल, अष्टेचाळीस मात्रांचा’ २५६, ३२२.

एकताल, चौताल व चतस्रजाति-तिस्रगति आदिताल ३४७.

शिवाय पहा : ताल

एक मात्रा : विरामाची अथवा लघुची ८४, १६२-१६३.

एकमान, तालांगांचे व स्वरांगांचे ५२९.

एक वा दोन मात्रांचा ताललघुकम व रंजकता १६५.

एकमेळ कल्पना ५२१, ५२२, ५२३.

एकाच छंदाच्या अनेक जाती २३७.

एकाणु (= प्रोटो-ऑटम. काणाद वैशेषिक दर्शनातील व्यापकत्वहीन 'अणु') ४१०.

एकोच्चार ४६९.

एकस्पान्धुस (= श्रेढी), पॅलिनॉमियुल (= बहुबीज) व बायुनॉमियुल (= द्विबीज) २०९.

एक्स्पी(य्)रियन्स (= बाह्याभ्यन्तर विषयग्रहीत प्रतीति) ११.

एडुप्पु (= गीतांग) ३८२.

एण्ट्रॉपी (= बाह्यक्रियेसाठी शक्तिची अनुपलब्धि) १५०, ४८३, ४८४

„ , (ध्वनि) संदेशाची ४८४.

एन्वेलप (= "कवच") ५३८.

एनहार्मोनिक टेम्परमेंट (= सुभांतरें ध्वनांत घेणारी स्वरसाधारण-काकलीकेशिकी साधारण-युक्त सप्तकरचना) ६४३.

एयर (ट्यून, चाल, धुन, तर्ज) ५४४.

एग्नॉमिक्स (= [मानवी] क्रियाव्यापारशक्तिविषयक 'अर्थ'शास्त्र) ४७३.

एलाप्रबंध ७८.

एल्वास् (= देशकालसमाजपरंपरेचा प्रकार) ४२१.

शिवाय पहा : उर्फ.

ऑक्टेव्ह (= सप्तक, संस्थान) ३८६.

„ नोट (बरचा समाननाद. टीप) ५५१.

ऑग्मेण्टेशन् (= स्वरांग दीर्घ करणे) ५५८, ५७४.

ऑपेरा (= कोणतेहि संगीतयुक्त-संगीतमय नाट्य. "संगीतिका") ५७१.

„ चे प्रकार : ओपेराकॉमीक, ओपेराबॉले, ओपेराबूफा, ओपेरासेरिया, बॅलड ऑपेरा, ग्रॅंड ऑपेरा, व्हरायटी ६४६.

ऑब्सक्यूरॅटिस्ट ऑनॅमॅण्डेशन् (= क्लिष्टदुर्बोध अतिशोभा, लघुप्रतिष्ठा) ४७७.

ऑर्गेन २६१, २६३, ५७०.

„ पाईप- २६१, ५७६.

„ रीड- २४८, २६१.

ऑर्गेन ऑफ् कोर्ती (= कोर्ती नावाच्या शास्त्रज्ञाने हुडकलेले अंतःकर्णामधील कंपनक्षम नाडीपटल) १४८.

ऑर्गानुम (ऑर्गनम. = पद्धतिशीर रीतिव्यवस्था बृंदगायनांतील) ५४६-४७.
ऑर्गानुमचे प्रकार : कॉम्पोझिट, प्रुम (प्युअरम), पॅरलल, फ्री, स्ट्रिक्ट सिंपल ५४७.

ओडुवार (ओडुवमूर्ति=भजनी मंडळी) ३७८.

ओघ (=स्वेच्छ वादन, चित्रावृत्तिमधील = वाद्यवादनप्रमुख गुणभाव-व्यवहारामधील.) ४००.

ओबो(ए) एक पत्तीचे सुपिरवाद्य २४८, ५५४

ओरातोरियो ६४६.

ओरियल : तानि-, ताल-, (विस्ताराचा प्रकार) ३७७.

ओवी ४६७.

„ चे (पठवर्धनकृत) भेद : “मान्थिक” व “शिथिल” ४३५, ४६८, ४७१.

„ , छोटी ४९७, ५०२

ओवेर्ल्यू[इ]र (ओव्हर) ५७१.

ओष्ठ्य वर्ण २७.

औडुव (ओडव, पांच सुटे स्वर वापरणारे रागसतक) ५७०.

औडुवित्व-पाडवत्व (पांच व सहा सुट्या स्वरांचा वापर) ३८९-३९९.

अंश (=जातिगीताचा प्रधान रंजक स्वर) ८२, ३९८-३९९, ४९०.

अंशस्वरलक्षणें ३९८.

अंशात्मक भाग (=अंगें, लयांगें) ८२.

„ : मात्रांचे (=कला) ४६५.

ककुद् (ककुम्=वीणेशरील डेचवटा, घोडी, मतभेदानें : तारदान) २६८.

कछवा (=चपट्या भोंपळ्याची छोटी सतार कूर्मवीणाप्रकार ?) २४८, २७०.

कजरी (=प्रोषितभर्तुका वासकसज्जा विरहोत्कंठिता नायिका कल्पून रचिलेले गीत) ४३२.

कंजीरा (=द्राचिड खंजिरी) ३६२.

कटाव (कटिवंध, अधूनमधून आवर्तन व्यक्त होणारा छंदांतील एक चूर्णपदप्रकार : गद्यगेय-संधिवरचा) ४७१.

कडझील (=वीनाची उजवी झील) ५३८.

कडयें ४८८, ५४६.

शिवाय पहा : चोपे (“ट्रॉपी”)

„ , आंकण-(आंखण-, अक्कड.=ध्रुवपद, ध्रुपद, पालपद) ४३०.

कण (खटका.=सुमारे षष्ठांश-अष्टमांश मात्रा अथवा त्याहून कमी लयांगाचा स्पष्ट सुटा स्वरस्पर्श)

५०, ५१, ५६.

शिवाय पहा : स्पर्श : श्रुति-, स्वर-.

कंठ (व्हॉइस, आवाज) ६४३.

कंठकूप (व्हॉइस बॉक्स, लॅरिकस, 'स्वरधन') २५८.

कंठनादधर्मः कोलोरातूरा (=अलंकार प्रानुर्यवैविध्यक्षम). ड्रामॅटिक (=भावप्रकटनशील), लिरिक (=“वैणिक”, स्निग्धमधुर शुद्धनादशील) ५६८.

शिवाय पहा: आवाज, रजिस्टर.

कंठसंगीत (व्हॉइस, व्होकल म्यूझिक) ५४३.

शिवाय पहा: आ. कापेला.

कथक (कथक, एक नृत्यप्रकार) ३७२, ४२३.

कपाल (=इशवर्णनपद, शुष्काक्षरयुक्त, गीत) ३३, ५०, ६१, ७९.

शिवाय पहा: कंबल.

कमललोचना (एक छंदजाति) ६३, ६४.

कंप (ट्रिल, एक स्वरालंकार) ५१, ५५८.

कंप (कंपन, पार्थिव वस्तुमधील अस्थिर-क्षणिक (ट्रान्झियंट) अथवा स्थिर (स्टेडी) कंपन,) १४, २७, ३०, ३१, ५१, १४८, ३६४, ४३२, ४५०, ४५३, ५५८.

कंप, बल- (विब्रातो, व्हायब्रेटो, नादबलाची शीघ्र क्षयवृद्धि) २५८.

” ” , कंठगत. (श्रोत विब्रातो, कांपरा आवाज देणारा) २५८.

” ” , कुपुसांखालील पटलाचा. (डायफ्राम विब्रातो, दृत्कंप) २५८-२५९.

” , स्वर- (ट्रेमोलो, ट्रेमोलो) २५८.

कंपद्रुति ('कंपवेग' "आंदोलनवेग" "आंदोलनसंख्या" "कंपता" फ्रीक्वन्सी ऑफ व्हायब्रेशन) ३०, ३१, ४५४, ४५५, ५२५, ५२७, ५४३, ५५२, ५६७.

” आणि स्वरोच्चतेचा चित्तबोध (पिच्). ३०, २७२-२७३, ४५३-४५५, ५६७.

” आधारस्वरनादाची ४५४.

” , मिश्र (कम्पाइण्ड फ्रीक्वन्सी) ४५४.

” , सामासिक (कॉम्पोझिट फ्रीक्वन्सी) ४५४.

” - चें भौतिक मापन ४५४.

शिवाय पहा: हेर्त्स

” - चें विश्लेषण (फ्रीक्वन्सी ॲनॅलिसिस) ४५५.

शिवाय पहा: अंतर्नाद, सामासिक कंपद्रुति.

कंपद्रुतिमिश्रण (फ्रीक्वन्सी कॉम्बिनेशन) ४५६.

कंपन, नादग्राहक वस्तुचें (रिसोन्सर रिसॉन्स) ४५३.

” , नादोत्पादक वस्तुचें (जेनरेटर व्हायब्रेशन कॅरेक्टरिस्टिक्स) ४५३.

” , मिश्रजाति - (कॉम्प्लेक्स व्हायब्रेशन) ४५४.

” , शुद्धजाति -, (सिंपल, सिंगल अथवा 'प्युअर' व्हायब्रेशन) ४५४.

शिवाय पहा: सिनुसॉयडल वेव्हफॉर्म.

” , सूक्ष्म २४६.

” , हवेतील कणांचे मार्गपुढे १४८.

कंपनघटक (व्हायब्रेशन कॉम्पोनेंट्स) ४५४.

कंपनधर्मजाति (फ्रीक्वन्सी कॅन्कटरिस्टिक) ४५४.

शिवाय पहा: वेव्हफॉर्म.

कंपनप्रसर (ऑप्लिट्यूड. आवांका) ४५४.

कम्पा (=स्वरमिलवणीसाठी योजिलेला घनवाद्याचा आंखळपट्टा. 'कमरपट्टा') ४०१.

करण (=१. क्रिया करणे. २ कार्यसाधन) २४४, ५३०.

करण, संगीतांतील साथीमधील ४०२.

,, , षट्-: ओघ, प्रतिन्यून, प्रतिभेद, प्रतिशुद्ध, रूप, रूपशेष ४०२, ४०३.

करताल (=अनुरणस्थं घनवाद्य. लांकडी-दगडी टाळ) २४८, ३६३, ४६९.

करतलप्रतिष्ठित ताल (=हाताच्या तळव्यांच्या टाळी इत्यादि अनुरणस्थं स्फोटाघातांनी आणि फेंक इत्यादि निःशब्द हालचालींनी व्यक्तविलेले नादक्रमावरील लयप्रमाण-बद्ध कालबंधन) ६३.

शिवाय पहा: कला, क्रिया, कलापातल्यान्वित ताल.

कर्णप्रतीति ४६८, ५२५.

,, , उच्चारक्रमची ४५९.

शिवाय पहा: एण्डोग्लॉट, नाखोग्लॉटेन, फोरग्लॉट, क्रमजनितसंस्कारविशेष.

,, , वर्णांची ४५९.

,, - मधील रंजकता ४९६.

कर्णविज्ञान (ओटोलॉजी, फिशिऑलॉजिकल आकूस्टिक्स) ४५४, ४५५.

कर्णा २४८, ५७६.

कर्णानुभव (कर्णानुभूति) ४९९.

कर्नाटक-महाराष्ट्राची सांस्कृतिक सरमिसळ ३६३, ४१२.

'कर्नाटकसंगीत' ३६३.

शिवाय पहा: द्राविड संगीतपद्धति.

कर्षण (=मीड) ३९०.

कला (=आर्ट) १५०, १५२, ४७५.

,, , कसब, कारागीरी, हुस्नर (आर्ट; व्हर्च्युऑसिटी, आर्टिशनशिप; टेक्निक) १२६, १५२

कला (=एक लयांगमान. स्वरांगांत मात्रेचा व तालांगांत लघुचा षोडशांश भाग. अतिदेशाने, कितवाहि पण निर्दिष्ट अंशभाग). ४५, ५५, ५६, ५७, ५८, ६२, ६३, ६६, ६७, ८२, ८४, ३७२, ३८८, ४०८, ४६४, ५०१, ५२६.

कला (=कोणतीहि लयकालनियामक निःशब्द अथवा सशब्द हस्तक्रिया) ८२, १२२, १२८, ५२२, ५२८, ५५९.

शिवाय पहा: क्रिया.

कला (=लयकालनियामक निःशब्द हस्तक्रिया) ५८, ५९, ७९, ८२, २३१, ५२९, ५५९.

,, : आवाप ६०, ६२. कृष्णा ६३, ७९. ध्रुवका ६३, ७९. निष्काम ६०, ६२.

पताका ६३, ७९. पतिता ६३, ७९. पद्मिनी ६३, ७९.

विसर्जिता ६३, ७९. विक्षेप (क्षेप, आक्षेप, प्रक्षेप) ६०, ६२.

सर्पिणी ६०, ६९.

„ : अनुघर्षण-, घर्षण-, स्वर-, ४१६.

कला (=लयांगामधील ऋस्वरूप उच्चारण) ३२, ६४, ७८, ४०८.

„ , दीर्घाक्षराच्या, प्लुताक्षराच्या, ऋस्वाक्षराच्या ४०८.

„ आणि अणु (अणुद्रुत, बिंदु) ४०९.

„ आणि मार्ग ३७२.

„ , गुरु आणि मात्रा ४११, ४४६.

„ , सेकंदांत केवढी ? ४१५, ४१६.

कला (आर्ट) ही एक क्रीडाच १५२.

कलाग : अष्ट-, एक-, एकादश-, चतुः-, त्रि-, दश-, द्वि-, नव-, पंच-, सप्त-, षट्-कल.
८२, ९९, ४०१, ४०९.

कलापातल्यानित ताल (=कोणताहि, हस्तक्रियाशून्य स्वरांगाधिष्ठित कलाविधियुक्त व नादबल-
भेदयुक्त असा, अथवा निःशब्द-सशब्द हस्तक्रियायुक्त असा, व्यक्त केलेला ताल). ५८.
शिवाय पहा: करतलप्रतिष्ठित ताल.

कलावस्तु ४७५.

कलाविचार (कलांगविचार), मात्राधारित व ऋस्वोच्चाराधारित ४११.

कलाविधि, एककलद्विकलादि ३७२, ४०३-४१०, ४७१, ४९१.

„ आणि अंगभेद ४११.

„ - चे अभिनवगुप्तकृत विवरण ४०८-४१२, ४१६.

„ - बदल आधुनिक पंडितांचा गौरसमज ४०५-४०८.

„ - बदल संगीतरत्नाकरादिकांतील संदिग्धता व संभ्रम ४०९.

कलासंख्या व दीर्घत्वमान ४०८.

कल्पनांची गळतः कला, मार्ग व द्रुतादि लयप्रकार यांचबद्दल ४०७, ४०८.

कल्पनाविलास ४८५-४८६.

कवि हा पूर्वा गायक असे ४४७.

कविता (=लयप्रमाणबद्ध अर्थयुक्त शब्दरचना) ४६५.

„ - गायन ('काव्यगायन') ५४१.

„ , 'गूढनृग' - ४७३.

„ , 'नवी' 'नवकाव्य'. गद्यकाव्य, काव्यगद्य, चूर्णपदगाथा ४७३.

„ , शब्दप्रधान गेय-अगेय ४२.

„ , स्वरतालप्रधान, शब्दावहेलक ४२, ४९, ५०.

कव्वाल (=ईशस्तुतिगायक) ४२९.

कव्वाली ही मन्त्र, मस्तक (पुण्यदायक, शुभफलदायी); इस्लामी समजुतीतहि. ४२१.

कशीदः (=गुस्तर, दीर्घतर. फार्सी छंदःशास्त्रांत) ४४४-४४८.

कसीदा (=स्तुति-वर्णनपर कविता) ३०७, ४४७.

काउंटरपॉइंट ४३१, ५४३, ५५५, ५६१.

शिवाय पहा: पॉलिफोनी

काउंटररेफर्मेशन ५७०.

काकपद काकपाद, क्रौंचपद, क्रौंचपाद. =लघुप्लुत सोळा मात्राएवढा सलग अखंड काल)
८४, ३६४.

काकली (काकलि. =सूक्ष्मान्तराने कळलेले ढळलेले स्वरस्थान, अथवा तसा ढळलेला स्वर) ११४.

शिवाय पहा: कैशिक.

काकु (=नादभिन्नत्वलक्षण रागकाकु, शब्दकाकु, स्वरकाकु इत्यादि) १३२.

काटछाट (=लयांगभेदक्रिया, वैचित्र्यवैविध्यासाठी) ४८९.

शिवाय पहा: कायदाछाट, बोलबांट.

काडेन्त्सा [=‘केड्न्स’=स्वरवाक्यन्यास] ५७०

कांटुस गोमेलुस ५४७.

„ प्लानुस (= प्लेनसांग, प्लेन चॅट) ५४६.

„ फेमुस ५७०.

काद्रियु (‘काड्रिल,’ एक नृत्यप्रकार) ५५९.

कानांतील पडदा १४८.

शिवाय पहा : श्रवण

कानून, (= १. कायदा, नियम. २. स्वरमंडल) २४९.

शिवाय पहा : वीणा, शततंत्री; सन्तूर; बालू, हार्प.

काफी छंद १३१.

„ , बुल्लेशाही १३१.

कामरूझीक (चेंबर म्यूझिक) ५७६.

कायवर्नेटिक्स (सायवर्नेटिक्स) २२६.

कायदा, तालाचा (ठेक्याचा) ३३६, ३७१, ४४८, ४९२.

„ , गतकायदा व पेष्कार ३४६.

„ , फार्सी छंदांचा ४४७-४४८.

कायदाछाट (कायदेछाट, कायदा तोडणे) व प्रस्तारभेद १८०-१८१, १८५, १८६,
४०४, ५००.

कायदेपेष्कार (पेष्कारकायदा) ३४३.

„ चे पलटे ३४३.

कायद्याचे पलटे ३३७-३३८.

„ , व खालीभरी ३३७-३३८.

कायद्यांतील खालीभरी ३३६-३३८.

कारण २२, २९, ५१५, ५१६, ५१७, ५१९.

कारिका ३७४.

कार्य, २२, ५१८.

„, अंतःकरणाचें (अहंकार-चित्त-बुद्धि-मन यांचीं कार्ये) १४७-१५२.

„, बुद्धि-५३६.

„ -शीलता हें चैतन्यलक्षण १५०.

„ -हेतुप्रयोजन, वस्तु-क्रियांचें (फंक्शन) ४७६, ४७७.

काल (कालवस्तु, कालतत्त्व) २, ३, १३, २६, ३२, ३३, ३५.

काल (कालमान), अंतःकरणस्थ (इन्वर्ड टाइम) २५, ४५७.

„, „, शारीरिक (बायोलॉजिकल टाइम) २५.

कालः अनादि-अनंत १३, २०.

„ -कार्यहेतुकारण ५३५.

„ -क्रियापरिच्छेदहेतु ३३.

„ क्रियेला आवश्यक ५३६.

„, आणि गुण-अवस्था-परिणाम २०.

„, आणि दिक् (स्थल, अवकाश, “पैस” = स्पेस) २१, २२, २४.

„, भावतनाचा ५३०.

काल, टाळीचा ५२९.

„, तालाचा १८.

पहा : तालकाल.

काल हा कारक ५१६.

कालकल्पना, अथर्ववेदांतील कालसूक्तांमधील २०.

„, डन्च्या ‘सीरियुल युनिव्हर्स’ मधील २१.

„, प्रीस्टलेच्या ‘थ्री टाइम प्लेज्ज’ मधील २०-२१.

„, वैज्ञानिक; व तिची विकृति २२-२५.

„, योगसूत्रांतील (अभ्व, क्रम) २१.

„, ‘सर्वभक्षकत्व’ २०.

कालक्रम १३, ५०४, ५१६, ५१७.

„, क्रियाक्रम व घटनाक्रम २६, २२५, २२६.

„, मानवनिरपेक्ष २६, २२६.

„, स्थिति-अवस्थांचा ४६२.

„, -दृष्टि, संगीतविचाराची ७, ४८३.

„, -लक्षण, संगीताचें ५६३.

कालक्रमाची ‘दिशा’ १३, २५-२६.

कालखंड व अनुभव (अनुभूति, प्रतीति, प्रत्यय) १३, २१, २४, २६६, ४८०.

„, व घटना १३, १४, १५, १६, १७, २१, २३, २४, २५, ३६, ४३.

„, - नियमन १६, १७, ४६८, ५२८.

कालखंड — निर्मिति ३८६.

„ — निर्मिति, ध्वनिकृत १५, १६, १७.

„ — निर्मितिकारक उच्चार ३८६.

„ — मापन १३, १४, २२, २३, ७८.

„ — मापन, संगीतांतील :

केवल स्वरनिरपेक्ष तुटक क्षणिक नादांवरून १६, १७, १८, ७८.

केवल स्वरनिरपेक्ष (अनुरणनयुक्त दीर्घ उच्चत्वनीचत्व-व बल-भेदांनीं) १६,

१७, १८.

मिश्र ध्वनींनीं (स्वरव्यंजनक्रम, स्वरभेद-बलभेदांनीं) १६, १७, १८.

कालखंड स्वयंभू नव्हेत १४०.

कालगतिक्रम आणि जाति २२९.

„ घटनांमुळेच जाणला जातो २६, २२५-२२६.

कालगतिक्रमांमुळेच घटना घडतात २६, २२५, २२६.

कालगतिप्रतीति, तुलनात्मक २५.

कालनिरपेक्ष गीत-भाषित-ध्वनि-लय-स्वर अशक्य ३९९.

„ लिपि, संगीताची ३९९.

„ स्थिरचित्र ३९९.

कालपरिणाम १९, २०.

कालप्रमाणवृद्धता २३२.

कालप्रवाह २१, २४, २५, २६.

„ उलटा २५.

कालभाग ५२६.

„ , अतिसूक्ष्म ५२५.

„ , सूक्ष्मतम ५२२

“कालभार” ४३९.

कालमान ४५९, ५२६.

„ आणि स्वरक्रम २, ३.

„ आणि स्वरालंकार २.

„ , क्रियेचें ५२६, ५२८

„ , मात्रेचें ४०५.

„ , लयाचें (=लयमान, लक्षणें लय) ५२३.

„ , सामगायनांतील स्वरांचें ५२८.

„ — प्रतीति, उच्चारक्रमांतील ४७०.

कालमानें, लयाचीं ग्रंथोक्त; व त्यांचा सेकंदांत हिशेब :
 आर्यभटीयम् मधील २३१, तालदशप्राणदीपिकेमधील ८६-८७, बृहत्संहिते-
 मधील ७७, सिद्धान्तशिरोमणिमधील ७५-७६, संगीतसार(मधील
 ४१५-४१६.

कालमापन, चित्तबुद्धिगृहीत ४५७.

कालवस्तु (तत्त्व) ५१६.

„ आवर्तनप्रवण नव्हे १४२.

कालव्यूह (= टेम्पोरल फ्रेम ऑफ रेफरन्स) २२६

कालस्थान (= खाली) ५३०.

कालक्षण ४६२.

„ व मात्रा ८६.

कालाची संख्यात्मक अनुभूति ५१६.

कालाच्या (कालखंडमानाच्या) गुणितपटी ८२.

कालतीतता (टाइम्लेस्नेस) २५.

„ , प्राक्-प्रवृत्ताभावांतील ५३५,

कालाधिष्ठान लयाला आवश्यक ४९८.

कालान्तर ५२३, ५२४.

„ , लयाचें ५३७.

कालवकाश, कंपनांच्या कोणत्याहि ठरविलेल्या लागोपाठच्या समान अवस्थांमधील (= फेज
 डिफरन्स) ४५४.

काव्य ४२, ४९.

„ , दीर्घ, स्तुतिपर ३७७.

„ - गायन ४२, ४८.

„ - गुण ४१-४२, ४९.

„ - मय पद्यरचना ४१.

काष्ठतरंग २४८.

काष्ठा (एक कालमान) ७६, ४१५.

कास्तानेट (कॅस्टनेट) ५७६.

कांस्यताल २६०, ४०८.

क्रियास् (= इस्लामी न्यायामधील पूर्वीचे दाखले) ४२१.

'किले-नदुपु (= वादी-संवादी) ३७७.

'किस्स', बांधणीचा प्रकार ३५७.

कीऽ (Key) (= आधारस्वरनाद, स्वरकेंद्र) ५५३.

कीऽ (Key) फीलिंग (= आधारस्वरप्रतीति, स्वरकेंद्रभावप्रतीति) ५५३, ५६२, ५६३.

कीडबोर्ड (=वाद्याच्या पट्ट्यांची ओळ) ५७६,

कीडबोर्ड (=कीडबोर्ड असलेले म्हणजे पट्ट्यांचे वाद्य) ५७६.

कीर्तनकार ४७१.

कीर्तन हे नृत्यगान ३८३.

कुआड (=देहीची देही, सवादोनपट लय) ३४५.

कुट्ट (=नृत्य) ३७७.

कुट्टन (=नटनर्तक) ३७७.

कुडमुडें (=१. एक क्षुद्र अवनद्ध वाद्य. २. अस्तूफालू अडाणी) २५०.

कुतप (=वाद्यचंद्र, वाद्यमेल) ४०२.

,, , अवनद्ध ४०२.

,, , गायक-अथवा कंठ- ४०२.

,, , घनावनद्ध ४०२.

,, , तत- ४०२.

,, , सुधिर- ४०२.

[टीप. केवळ घनकुतप ग्रंथोल्लिखित नाही !]

,, - वादन : विषम (=आड), सम (=साथील लिपटून) ४०२

शिवाय पदाः करण, पट्करण.

कुरआनशरीफ्चे पठण २२५.

,, संगीतविषयक मत ४२१.

कुरल तिरुपु (=एक गमकप्रकार) ३७७.

कूट ५१.

कूटताना ५१-५२.

“कूस” (=विराम; लयांगमानक्रम व उच्चार यांतील तफावतीची स्तब्धता) ४३७, ४३९, ४६७.

कृति (=बडक, ओपुस्) ३८०, ५४१.

,, , कला- (=बडक ऑफ आर्ट) १५२, ३८०, ५४१.

,, , मुद्रण (मुद्रित) ४३३.

,, , लेखन (लिखित) ४३३.

कृति (संगीतांतील; विशेषतः द्राविड संगीतांतील- वीज, वंदीप, बहुधा भजनसंकीर्तनात्मक) ३८०, ३८१.

,, , अण्णमाचार्यकृत-, त्यागगजकृत-, पुरंदरदासकृत-, मुथुस्वामी दीक्षितरकृत-, वेंकट-
सुवय्याकृत-, इयामशास्त्रीकृत-३८२

,, - मधील अनुपलब्धी, अलेकार, अलेकारगीत, गमकें, जन्यजात, पल्लवी, विस्तार,
सरली. ३८०.

कुत्तिकाकाल ६९.

कुत्रिम, यंत्रसाधित, उच्चार ४५६.

कृष्णा, पहा: कला.

कृष्णगानम् ३८१.

कृष्णलीलातरंगिणी ३८१.

कैरियर वेव्ह (आकाशवाणीची. = श्वनिलहरी वाहून नेणारी विद्युत्प्रभव अतिशीघ्र लाट) ५३८.

कैल्क्युलस (= शून्यलब्धिगणित, डिफरेंशियल = चलनकलन, इंटीग्रल = समाहारगणित), ५३७.

कैशिक (= सूक्ष्म, केसांच्या टोंकाएवढे बारीक, अंतर, एवढा दळलेला स्वरनाद,) ११४.

शिवाय पहा: काकली.

कैशिकी वृत्ति (= लीलासमन्वित सुकुमार नाट्यवृत्ति) ४००.

काँगो (= एक आफ्रिकी-अमेरिकी क्षुद्र अवनद्धवाद्य) ५६१.

काँचेर्तो ५७१.

काँण्ट्रा- वासो (काँण्ट्रावेज, अत्यंत घोर ढाला आवाज) ५६७.

„ आल्टो ५६८.

शिवाय पहा: रजिस्टर

काँण्ट्रास्ट (वैलक्षण्य-व्यतिरेक-व्यत्यय-व्यत्यास, “विरोध”) ५६२.

कॉमा (= मेजर टोन-माय्नर टोन मधील सूक्ष्मस्वरांतर, डियाटोनिक कॉमा = २२ सेंट, $\frac{1}{11}$).

पायथागोरियन कॉमा = २४ सेंट, $\frac{1}{3} \times \frac{1}{3} \times \frac{1}{3} \times \frac{1}{3} \times \frac{1}{3} \times \frac{1}{3}$ ७२, ६४३.

कॉम्प्यूटर (= गणनयंत्र) ५३५.

„ , डिजिटल (= अंकगणनयंत्र) २१८-२१९.

„ , चे शास्त्र ४८०.

कॉम्बिनेटोरियल ॲनॅलिसिस १९०, २०९.

कॉम्युनिकेशन थियरी ४८३-४८५.

कॉर्ड (= एकसाथ एककालीं अनेक स्वरनाद) ५४३, ५५८.

कॉर्ड; एलेव्हन्थ ५५०, ५५२. कॉन्सोनंट ५५१, ५५२.

ट्रिआड (ट्रायाड) ५४९ डायाड ५४९.

डिसोनंट ५५१. नाइन्थ ५५०, ५५२.

ब्रोक्न ५५१. माय्नर ५४९-५५०.

मेजर ५४९-५५० सेव्हन्थ ५५०, ५५२.

„ कन्स्ट्रक्शन (= रचनाघटना) ५५२.

„ प्रोग्रेसन (= क्रम) ५४३, ५५२.

„ , ब्रोक्न, भारतीयांना परिचित. ५४३-५५८.

कोका (= छोटी विनतरफांची गांवठी सारंगी) १३१, २४८.

कोचक (कुचक, कुचिक. = लघु, फार्सी छंदांतील) ४४४-४४८.

कोठी, वाद्याची २५१.

कोण (धनुष, धनुकली, गज, तंतुवाद्याचा) २६५, २६८.

‘कोण’ शब्दार्थ : जवा (प्लेक्ट्रम), गज, नखी (मिझाफ), बोटांची चिमटी ६१९.

कोमल-तीव्र स्वर ५०, ५१.

कोमल-तीव्र-“शुद्ध” स्वर ८, ५०, ५१.

कोराल प्रेलूद ५७०.

कोराल मेलडी ५७०.

कोरीव देवालयें ३७८-३७९.

कोष्ठ (= खण, खाना, चौकट), मेरु-आकृतिमधील २१५.

क्युमुलेटिव्ह मेथड, अभ्यासाची १२०.

क्रम. उच्चार-, पद-, शब्द-, स्वर-, ४९०.

क्रमजनितसंस्कारविशेष ४८३.

शिवाय पहा: उच्चारांची क्रमप्रतीति, एण्डगेष्टाल्ट, नायगेष्टाल्टेन, फोरगेष्टाल्ट.

क्रिया (= जें केले जातें तें) ८.

„ (=अनवच्छिन्न कालाचा परिच्छेद करणारें करण) ३३, ५०४.

„ , नृत्यांतील ५३०.

„ , संगीतांतील—

१. चिरशीघ्रतावि लक्षणयुक्त असें कोणतेंहि करण ३३, ५०४, ५२४.

२. पाणि (= हस्ताघात) ३३.

३. पात (= कोणताहि नादोत्पादक आघात) ३३.

४. विशिष्ट हस्तांगुलिचालन ३३.

क्रिया, संगीतांतील निःशब्द हस्तक्रिया—

आवाप (= उभ्या हाताचीं बोटे मिटणें), निष्क्राम (= हात पालथा पसरणें), प्रवेशक (= पालथ्या हाताचीं बोटे मिटणें), विक्षेप अथवा क्षेप किंवा आक्षेप किंवा प्रक्षेप (= पसरलेला उभा हात उजवीकडे फेंकणें) ६०, ६२, ८२, ४०८, ५२१, ५२२, ५२८.

शिवाय पहा: कला.

„ , संगीतांतील सशब्द हस्तक्रिया—

ताल (= डावल्योरी टाळी), धुबा (छोटिका, = चुटकी), शम्या (= उजवी टाळी), सन्निपात (= उजवी टाळी), सन्निपात (= समोरची उभी दोहाती टाळी) ३५, ५८, ६०, ६२, ८२, २३१, ३६४, ५०३, ५०७, ५१०, ५१७, ५२१, ५२२, ५२८, ५२९, ५३०, ५३६, ५३७.

„ , संगीतांतील हस्तक्रियेची द्राविडांची रीति ४६४.

„ , संगीतकलावंतांची व शास्त्रविचारकारांची ४२२.

क्रियाकाल ५२५.

क्रियापरंपरा (= क्रियाक्रम) २, ५२२, ५२५, ५३७.

क्रियापरंपरेच्या कालगतिची प्रमाणवृद्धता २३०.

क्रियेचें एकमान (= 'एक क्रिया' - लक्षण) ५२४, ५२५, ५२६.

क्रिस्ती काळ [= पाश्चिमात्य संगीतांतील क्रिश्चन पीरियड] ५६९.

„ देवळांतील गायन ५४६-५४७.

„ धर्मपंथ आणि पाश्चिमात्य संगीताचें वळण ५४२.

„ धर्मपंथाचे प्रचारक ५६५.

„ „ संस्कार ५६५.

कीडात्मकता, चित्तबुद्धिव्यापारांतील ४७४.

कुष्ठादि स्वरव्यवस्था केवळ गात्रवीणेच्या संदर्भातच ३८९-३९०.

पहा: स्वरव्यवस्था, षड्जादि

केशेन्दो ('कैकेडो') ५५६.

क्लाय्मॅक्स ५३९.

क्लारिनेट (एक पत्तीचें सुपिरवाद्य) २४८, ४४९, ५५४.

क्लासिक्र काळ, पाश्चिमात्य संगीताचा ५७१.

क्लासिक्र (अभिजात, विदग्ध) कृति ५४१, ५६५.

„ म्यूझिक (प्रगत, अभिजात, विदग्ध, "शास्त्रीय" संगीत) ५६५.

क्लेफ (= की८): आल्टो अथवा सो किंवा वियोला, ट्रेबल अथवा जी, बासो (वेज) अथवा

एफ ५६८-५६९.

क्लेश, अंतःकरणाचे सूक्ष्म: अभिनिवेश, अविद्या, अस्मिता, द्वेष, राग. ५२४, ५३७-५३८.

„ „ अहंकार व भावना ५३८.

क्वाण्टम सेक्युनिक्स ५३९.

क्वाण्टिटी, सिलॅबिक ("भार") ४३९.

क्वेव्हर (= एक लयांगमान) ५५६.

खंजिरी (लोट्या डफाचा प्रकार) २५०.

„ , ग्रीक; पाश्चिमात्य ५४१, ५४५.

खटका (कण) ५०, ५६, ४३५, ४५०.

खंड, उच्चारक्रमांतील-लयक्रमांतील. (विदारी). ३८, ३७१, ३७३, ३८८, ४३७, ४३८,

४५०, ४६१, ४६२, ४७२, ४८७, ४९२, ४९३, ५३०, ५६१.

खंड आणि चरण ४४०, ४४८, ४७२.

„ , ठेक्याचे ३३७-३३८.

„ , डौल व वजन हे कर्णप्रत्ययगम्य २३५.

„ - कल्पना ३७५.

„ - कल्पना, द्राविड पद्धतिची ३७५.

„ - कल्पना व मान ४१८.

खंडमेढ १९२-१९३ १९८-२०२, २१४, २१४, २१५, ४९८.

„ व पांक्काय ('पांक्कल') चा त्रिकोण २१५.

„ - ची गायकी (खंडमेरी, "मेरखंडी") १९४, २१५-२१६.

खंडलघु (=पांच मात्रांचा लघु) ३६४.

खंडस्थान (=यतिस्थान, यतिच्छेदस्थान) ५३०.

खंडक्षण (=यतिक्षण, यतिच्छेदक्षण) ५३०.

खंडान्तर्गत जाति व मात्रा ४७२.

खानेपुरी (=आलापाने लयांगमेद करीत चीजेचा अस्ताईअंतरा तालावर्तनांत भरणे) ४३.

खाली, तालाची (=अनाघात यतिस्थान-यतिक्षण. कालस्थान) २३८, ३७३, ५३०, ५५९.

खाली व साम्यावस्थाविश्राम १६१.

खालीची आवर्तनांत जागा १६१.

खाली बोल (=हलकें पाटाक्षर)

खालीमरी (=तालांतील बलहीन व बलवान् अंगभाग) ३७०, ५६१.

खालीवरील नादबलहीनता १६१.

„ स्वरवैशिष्ट्य १६१.

खुला (=अनुरणनयुक्त 'मोकळा') बोल ४६१.

खुलेचंदपणा (=अनुरणनयुक्त 'मोकळेपणा' आणि नादबलस्तंभनयुक्त आघात) ३७०, ४६४, ५६१.

खोरोस् (=कोरस), ग्रीक ५४२.

खोल (=नाळ, एक मृदंगासमान अवनद्धवाद्य) २५०.

ख्याल (खियाल =विचार, मत) ४३२.

ख्याल (=एक राजस्थानी लोकनाट्य प्रकार, 'खेळ') ४३२.

ख्याल (१ व्यंजनापेक्षां स्वराक्षरें अधिक असलेलें, भाषेतील लघूपायांनुसार अक्षरोच्चार वेगवेगळ्या ऱ्हत्वदीर्घांचे होऊं शकणारें, म्हणून ताना अंगमेदक्षम, असें नेव गीत.
२. अशा गीताचें स्वरलयक्रीडात्मक अलंकारप्रचुर गायन-'ख्यालगायन,' 'ख्यालगायकी')
४२, ४९, ५०, ३०७, ३३२, ३८३, ३८४, ४२०, ४२६, ४२७, ४२९, ४३१, ४३२, ४४१, ४४२, ४४९, ४६७, ४९०, ४९९, ५००.

„ आणि तालक्रीडा ४४१.

„ आणि विस्तार ४४२.

„ आणि स्वरालंकारक्रीडा ४४१.

„ , छोटा व बडा ४२६.

„ - गीतें केवळ शृंगारिकच नव्हेत तर सर्व प्रकारांचीं रसांचीं ४३२.

„ - टप्पा (ख्याली टप्पा) ४३२.

„ - ठुमरी (ख्याली ठुमरी) ४३२.

„ - 'पल्टा' ३८४.

„ - होरी (ख्याली होरी) ४३२.

खयालचे भागः अंतरा, अस्ताई, आभोग, आलाप, खानेपुरी चीजवंदीष, तान, तानतनाईत, तानफिरत, बोलआलाप, बोलउपज, बोलतान, संचारी ४३६.
खयाल हा एक खेळ ४४२.

बाजू (धनुष, कोण, धनुकली, वीणावादनासाठी) ६९, २४८, २६५

गजिगे (चाळ, घुंगलें, पैजण) १७, ३२.

गझल ("गजल", घझल) ३६, ४२, ४७, ४९, ५०, ३०७, ३२८, ४४७, ४४८, ४४९, ४९२.

„ - चा बाजू ३२८-३२९

„ - चे कायदे ३२८.

गटनिर्मिति (= पुंनभेदक्रिया, पुंजीकरण-वर्गीकरण), समष्टिमधील ४८२.

गट्टे (= चर्मवाद्य सुरांत मिलावण्यासाठी योजिलेलें लांकडी ठोकळे) ३७६, ४०१, ४०९.

गढी लय (= पुरलेला, खोल, 'गहिरा' लय, अतिविलंबित) ३५.

गडचडझाला (= गोंगाट, गोंघळ) २४९.

गण छंदःशास्त्रोक्तः ग्रीकांचे (अनापायेष्ट, इयास्तुस, त्रिब्राह्मयस, त्रीखेडस, दाक्तायुलस, स्फॉडेयुस) ५४१.

„ : भारतीय-अक्षरगण (भ-, ज-, स-, म-, य-, र-, त-, न-गण) ३७३, ३७४.

- मात्रागण (भ-, ज-, स-, म-न-गण) ३७३, ३७४.

- संगीतरत्नाकरांतील मात्रागण (च-, छ-, त-, द-, प-गण) ७८.

गण व ग्रह यांत संघ्रम, आधुनिक साहित्यिकांचा ("आद्यतालपूर्वक गण"=आधातसापेक्ष अनागत-ग्रह, स्वरसापेक्ष अतीतग्रह) ४३७, ४३९, ४८८.

„ , मात्रा-; व त्यांचे जातिभेदः ग्रीकांचे ५४१, ५४५. संगीत रत्नाकरांतील (रति-, काम-, वाण-गण) ७८.

„ , मात्रा; व ताल ३७४.

„ , व वृत्तवर्णन ३७४.

„ , हे प्रस्तारक्रियासाधन ३७४.

गणपरिभाषा, आधुनिक साहित्यिकांची ("अग्नि-, पद्म-, मृग-हर-आवर्तन") ४३७, ४३९.

गणैला (= एक प्रबंधप्रकार, गणांवर आधारित एलाप्रबंध) ७८.

शिवाय पहाः एलाप्रबंध, मात्रैला.

गत २४९.

„ , कथकांतील ३३९.

„ , तीनतालांतील ३३९.

„ , व लयांमै ३४४.

गतकायदा ३३८-३४०.

„ , तीनतालाचा ३३८.

„ , व शब्दचचार ३३९.

गतकायद्याचे अस्तर्गत प्रस्तार ३३८-३३९.

गतकायद्यांतील कडक (चाटीवरील) बोल ३३९.

„ खालीमरी ३३८.

„ बोल ३३८.

गतपरण ३४०.

गतपरणांतील खालीमरी ३४०.

गति (=१ वेग, २ वेगरीति) २४, ५७.

गति, कालखंडाची (= कालखंडप्रतीतिची, घटनांची) ३६.

„ , तालाची ४.

„ : खंड-चतस्र-तिस्र-मिश्र-संकीर्ण ३६६, ३६७.

„ , तालवादनांतील : अनुगत (घन), ओघ, 'तत्त्व' ४०२.

„ , लयाची (=लयक्षणांची लयगति, लयमान, लय) ३५.

„ , संगीताची काल—, २, ३, ४, ३६,

„ : „ —; (पाश्चिमात्य कल्पना) ५५६.

„ , हवेंतील (हवेच्या) कणांची मार्गपुढें ४५३.

गतिविचार, संगीताचा ५४८.

गद्गदता २२८.

गद्य (= लयप्रमाणबद्धता कमी अथवा शून्यप्राय असलेले भाषित) ३८८, ४६९, ४७०.

„ आणि गायन-गेयता ४६२, ४९९.

„ आणि पठण (पाठ्य) ३८६.

„ आणि पद्य ४४०.

„ — काव्य (“नवकाव्य,” “नवी कविता,” “छंदोमुक्त कविता” ५०२.

„ , लयबद्ध (= पाठ्य) ३१.

„ संभाषण ४६८.

“गद्यभार” ४३९.

गद्यापासून गानापर्यंतची भाषितश्रेणी २२८-२२९.

गंधर्व (= निसर्गतःच उत्तम गायक) ३५९.

गमक (स्वरवर्णालंकार) ५१, ४२६, ५६१.

शिवाय पदाः आंदोलित-, कम्पित-, ध्रावित-, स्फुरित-, हुंकार-गमक.

गरबा (गरबो) १७.

ग्रंथ, “उत्तरभारतीय मुसुलमानी” ४५१.

„ “उत्तरेकडचे व दक्षिणेकडचे” ४१२.

ग्रंथकारांमधील मतभेदः मेल-, रागनाम-, रागमेल-, रागरूप-, रागस्वर-, स्वरनाम-, स्वरसंख्या-, स्वरस्थान-विषयक ४१५.

ग्रंथप्रामाण्यपरीक्षा ५००.

ग्रंथवचन, ग्रंथार्थ आणि प्रयोगप्रतीति ४०७.

ग्रह (= उठावणीचा स्वर, उद्गीथ) ६६, ७२.

ग्रह (= सुरुवातीचा स्वर व सुरुवातीचा बलवान् नाद-आघातादि-यांची एककालिकता किंवा भिन्नकालिकता)

विषमग्रह : अतीत, अनागत. (अवपाणि=विताल उपरिपाणि=प्रतिताल, परिपाणि=अनुताल).

समग्रह (समपाणि=ताल)

१३६-१३७, २३७, ३०५, ३८२, ३९८-४००, ४७०, ४७१, ४८८-४९०, ५६१.

ग्रह आणि नादबलभेदस्थान २३७.

,, , तालसापेक्ष वर्णोच्चारणाचा आणि वर्णोच्चारसापेक्ष तालाचा १३७.

,, , विषम; म्हणजेच आधुनिक साहित्यिकांचा "आद्यतालपूर्वक गण"

,, ही क्रिया १३४.

ग्रह ही 'तालाची झटापट' नव्हे १३६.

ग्रहण, कालखंडांचे चित्तबुद्धिने १०.

ग्रहभेद ३८८, ३९६.

ग्रहभेद, गझलांतील १३८.

,, , गद्यांत व गीतांत १३६-१३७

ग्रहभेदामुळे डौलाचा भेद १३५-१३७.

,, अर्थभेद १३५-१३६, २३७.

,, रंजक वैविध्यवैचित्र्य १४१.

,, वैविध्यजन्य रंजकता २३७.

गाज (= रेव्हवैरेषान) २४९-२५२, २७१.

गात्रवीणा (= हाताच्या बोटांनीं दर्शविले जाणारे स्वरांचे 'नोटेशन') ७०, ३८९-३९०, ५२८, ५३९.

,, : अवरोही सप्तक ३८९.

,, आणि आरोही सप्तक ३८९.

,, आणि कृष्टादि स्वरनाम ३८९.

,, आणि वेणुवरील स्वरसप्तक ३८९.

,, आणि षड्जादि स्वरनाम ३८९.

गात्रवीणापरिभाषा आणि स्वरनादपरिभाषा ३८९-३९०.

गात्रवीणास्वरक्रम आणि सप्तस्वरनादक्रम ३८९-३९०.

गाथा ४७१.

,, , गेय-, तिख-, नाराशंसी-६३५.

गायिक-(द्विस्वर-) प्रयोग ५२८.

शिवाय महः आर्चिक, सामिक.

गान्धर्व २७, ३३, ७४.

गान ३३, ५०, ७४.

'गाना हाथपर लाना' १३३.

गामुट ('गैमट')=स्वरसप्तक. अतिदेशानें: क्षेत्र, क्षेत्रविस्तार) ५४५.

गायकवादक ४९, ५२, ३७१, ४३२.

गायकवादक, फिरस्ते ('त्रोवादूर, मिनेसॅगर) ५४५.

,, व छंदपरिचय ४३४.

गायकवादकांचीं 'घर्गीकरणें' ११३.

गायकबृंद (गायककुतुप क्वार्, 'कॉय्') ५४६.

गायकी : 'आक्रमक' 'घराणेदार', 'तालप्रधान', 'लयकारीची' 'शास्त्रीय' १२४-१२५.

,, : खंडगोरी-, ख्याल-, गझल-, टप्पा-, ठुमरी-, दमखमाची-, ध्रुपद-, नक्कीची-,
होरी-३६, ५०, ४२५, -४२६, ४३२ ४४७.

,, : "मुसुलमानी" ४२६, ४४९.

गायकीनायकी २१६.

गायत्रीमंत्र ३८७, ४७१, ४७२.

गायन १४, ४१, ४२, ४८, ५०, ५४, ५६.

गायन, बैठकीचें ५०.

,, , रागदारीचें ('पका गाना') ५०.

,, आणि भाषित ४५९, ४९८.

गायनवादन हा उच्चारक्रम ५०२.

गायनवादनांतील खंडोत्पादन ४६१.

ग्राम ७०, ७४, ११५.

,, आणि षड्जमध्यमपंचमांचीं स्थाने अचल-चल ६०९.

ग्राम आणि मूर्च्छना ३९९.

ग्रामर : जेनरेटिव्ह, ट्रान्सफॉर्मेशन्ल, स्ट्रक्चरल, स्ट्रॅटिफिकेशन्ल ६१६.

शिवाय पहा: व्याकरण; पाणिनि.

गिटकडी (एक स्वरालंकार) ५१, ३६४.

गीत १६, १७, ३३, ३६, ४०, ४१, ४२, ४९, ५१, ५६, ६१, ६५, ६६, ५२१, ५३९.

,, , अनिबद्ध-निबद्ध ४००.

,, , मार्गानुसारी (=ठरविलेला कायदा सतत पाळणारे) ५६-५७, ६५, ६६.

,, , मार्गविरहित (देशी) २६, ३३, ३५.

गीतमान ४६८.

गीतचरण ४९१.

गीतजाति आणि एकूण स्वरक्षेत्रमर्यादा ३९८.

„ आणि गीताची उठावण ३९८.

„ आणि वेदीप ३९८-३९९.

„ आणि वैचित्र्यविध्यकारक उपाय (अंतरमार्ग) ३९८.

शिवाय पहा: गीति

„ आणि स्पष्टस्वरसमूह ३९८.

„ आणि स्वरनादसंख्या ३९८.

„ आणि स्वरवाक्यसमाप्तिप्रकार ३९८.

„ - मधील स्वरलंघन ३९८.

„ - मधील स्वरक्रमसंगति ३९८.

„ - मधील स्वरांचा ईषत्स्पर्श ३९८.

गीतजातिलक्षण : अपव्यास, अरुपत्व, औडुवत्व, अंश, ग्रह, तारत्व, न्यास, बहुलत्व, मेढ्रत्व, षाडवत्व, ३९८.

गीतबद्धता ही लयप्रमाणबद्धता १५५.

गीतलय, नाट्यशास्त्रमधील ४११.

गीतसंवाद (द्वंद्वगीत) ५४३, ५४६.

गीति (= उच्चारण-भेद प्रकार) ५०, ८०, ११५, ४३१, ४७७.

„ : अर्धमागधी, पृथुला, मागधी, संभाविता ३९७-३९८.

गीति आणि अस्तई ३९८.

„ आणि देशीभाषातील लयांगे ३९८.

गीतजाति आणि द्राविड गीतालाप ३९८.

„ आणि वर्ण-वर्णोच्चार ३९७.

गीतीमधील स्वरांगे आणि बोलबांद ३९७-३९८.

गुण ५१५, ५१६, ५१८, ५२४, ५३३.

गुणधर्मजाति ४८०.

गुणधर्मलक्षणें : एकजिनसार्ची, एकजिनसाच्या मुख्या घटकांची ४८१, ४८६.

गुणपरिणाम (“उत्क्रान्ति”) १७, ३२, ५१५, ५१६, ५२२.

गुणपरिणामपरंपरा (-क्रम) ५२४.

गुणात्मकता ४७५.

शिवाय पहा: संख्यात्मकता

गुणी (= विशेष शास्त्रज्ञान नसलेला परंतु उत्तम गायकवादक) ३५९.

गुण्याचे दर्जे, इस्लामी फिसल्यांतील: जाइझ, मकू, मुबाह, हराम ४२१.

गुरु (= १. दीर्घाक्षर, २. दीर्घाक्षराचें कालमान (लयांग.) ३३, ५५, ६३, ७८, ८३, ३६४,

३६७, ४३४, ४३७, ४४४, ४४२, ४६४, ४७२, ५०२, ५२८, ५५६.

गुरु आणि श्रुत ४०९.

„ , कला आणि मात्रा ४११.

„ - चा चचकार (तत्कार), संगीतसारांतील ४१६.

„ - चे प्रकार : आरवी-फार्सीमधील ४६५.

: बृहद्देशीमधील तीन ४१३.

गुरुकाल, द्विमात्राकाल ४१७, ४५९.

„ , संगीतसारामधील ४१५.

गुरुत्व ४३७.

गुरुप्रमाण श्रुतमार्ग (=आधुनिक साहित्यिकांची “छांदस् म्हणणी”) ४७३

गुरुलघुप्रमाण ४०४.

गुरुक्षर व कलामान ४१०.

गुरुविराम (लयांग) ७८, ७९, ४६५.

गुरुक्षरमान ५५.

गृहीतकल्पना ५७५.

गृहस्थी हौशी कलावंत ४२३.

‘गूढनवर्ग’ कविता (= ‘नवी कविता’, “नवकाव्य”, “छंदोमुक्ति”) ४३४.

‘गूढ गांधार’ (‘गोड गांधार,’ ‘स्वयंभू गांधार,” “नैसर्गिक गांधार”, ‘तंबोऱ्याचा गांधार’
=फिफथ अपर पार्श्ल, फिफथ इंटीग्रल हार्मोनिक, पफैक्ट-जस्ट-थर्ड) २७४.

गेय कवि ३८३.

„ कविता ४८, ४९.

„ छंद ९१.

„ रचना ४६८.

गेशाल्ट (= एकजिनस, एकीभाव, मांड, मूर्ति, घाट, रूप, संघात, संकट, समवाय, समास,
समाहार, संहति. “आकृतिबंध”) ४, १०, १६३, २४०, २९४-२९५, ४८१,
४८३, ४८५, ४८७, ४९३.

„ आणि आकृति ४, १०.

„ आणि लय ४, १०.

„ आणि स्मृतिवृत्ति ४, १०.

„ , क्रमामधील; एण्ड-, नाख-, फोर-गेशाल्ट (=क्रमजनितसंस्कारविशेष) ४८३.

गैरसालिम (लघूपायाधारित) रचना, छंदाची ४४७, ४४८.

गोंग (= तास, टोला, अनुरणनात्मक घनवाद्य.) ५७६.

गोंगाट, विवादी स्वरांचा (कोलाहल) ५४३.

गोडवाद्यम् (बृहदावीन, महानाटकवीणा, विचित्रवीन, स्वरप्रकाशवीणा) २४९, २७०.

गोथिक (“ मध्ययुगीन ”) काल ५७०.

गोपुच्छा यति ३५, ३७, ४६.

“गोल्डन (प्रपोझन्ड) रेक्टॅग्ल ” ४८६.

गोवत्सात्र २६५.

गौळण (गवळण) ४३२.

घट २५०, २५१

घटक, ध्वनिमोडलक्षणांतील ४६२.

घटक, रंजक-दृश्य-आकर्षक-रमणीय इत्यादि “सुंदर” वस्तूंचे ४७४.

घटकप्रतीति, एकजिनसी मांडांतील : गौण, मुख्य ४७६, ४८२.

घटकसंख्या (अवयवसंख्या), एकूण प्रस्तारांतील १६६, १६७, १७०, १७५, १८२, १८८,

१९४, २१२

घटकांचे गट (खंड, गण, पुंज, समूह), मांडणीमधील ४८२.

घटकांची समप्रमाणसंगति (सिमेट्री), मांडणीमधील ४८६.

घटकांमधील काल-, धर्मजाति-, स्थल-भ्रंतर; मांडणीमधील ४८२

,, समानता-समीपता, मांडणीमधील ४८२.

घटम् २४१, ३८३.

घंटा २४८, ३७९.

घनवाद्ये, अनुगणनात्मक : कांस्थताल (टाळ), चिपळया, झळक (झळरि, झांज), ट्रायांग्ल,
तास (टोला, गौंग) ४०१.

घनवाद्यांतील अभाव : अक्षरवर्णांचा, मार्जनांचा, स्वरगांभीरीचा, स्वरनादांचा ४०१.

घराणें (वंश, गोत्र) ७१.

,, आणि वाज ३६१.

,, ‘घराणें’, उत्तरभारतीय मुसुलमानी गायकवादकांचें; आणि गावें ३६१.

घराणें सामाजिक : वाज क्रियात्मक ४२२-४२३.

“घराणेदार” कलावंत ६३१.

“घराण्या” चें स्वरूप ४२२-४२३.

“घराण्यांतोळ गुनविद्या” ९४.

घसीट २, ८, ५०, ५१, ५२५, ५५८.

घातांकलेखन (=डिक्से नोटेशन्, एक्सपोजंट नोटेशन्) २१२.

घातांकश्रेणी (=लॉगरिथ्मिक सीक्वेन्स, -सीरीज) ४५५, ६४३.

घिस्ता, मनगटाचा डगग्यावर २७८.

घुंगरू १७, ३२, २४८.

घुमारा (व्हॉल्यूम रीडिन्कोर्समेंट) २४५, २५०, २५१, २७२, ३६३, ३६९, ३७, ३७१

घोडी, तंतुवाद्याची (घुडज) २७३.

घोष-अघोष वर्गी २, ३४,

घोष व हुंकार ३६९.

घोषभेद ४४८.

घोषाघात ३९१.

चक्रदार (चक्रदार, "चक्रधार" परण, उदाहरणार्थ तिहाया करीतकरीत तिहाया चेणारे परण).

५२, २५१, २७७, ४९४, ४९६.

,, , अनेक धा चे दमदार, वेदम, मूहदार ३५२-३५३.

,, , आणि तालावर्तन : पुनरावृत्तिचे वैविध्य ४९४-४९६.

चक्रदारांसाठी समीकरणे ३५१-३५२.

चंचकार (तत्कार नृत्यांतील बोल) ४१६-४१७.

, आणि परमल ("परिमल" तालवाद्याचे बोल) ४१९.

चंचत्पुट, चंचत्पुट ("चंचत्पुट," "चंचपुट" "चंचुपुट," चतल मार्गताल). ५८, ६५, २७१, ४०३

,, , तालाच व शम्याच ४०४.

चंचलधुमरी ४३२.

चंचलहोरी ४३२.

च्योटिका (=चुटकी, सशब्द हस्तक्रिया 'ध्रुवा'.) ६२.

छन्द-पहा छन्द

चढउतार, स्वरांचे २५०.

चतस्रजाति गण ४३७.

,, तालः टप्पा, तिलवाडा, तीनताल पंजाबी धुमरी २३९.

,, मार्ग ६०.

,, - मध्ये तिल लयांग ११९-१२०.

चतस्रलधु ३६४.

चतुरंग-प्रवेश (१. गीताचे शब्द, सरगम, पाटाक्षरे व नृत्याचे बोल हीं चार अंगे असलेली

निबद्धरचना. २. चार भाषा, चार छंद, चार राग व चार ताल असलेली ('चतुर्मुख')

निबद्धरचना). ४९, ६१, ४२९.

चतुर्भांग (वृत्ति. एक लयांग, माथेचा पाव हिस्सा) ४१५, ४६४, ५०१.

चतुष्कल (=लयांगमान चार भागांत विभागणे, असा भाग.) ५५, ५६, ५७, ८२.

चतुष्कल-द्विकल-अष्टकल म्हणजे दुत-मध्य-विलंबित नव्हे ४०७-४०८.

चरण (छंदाचे, गीताचे) २५२, ४३०, ४४०, ४७२, ५५८.

,, , तोकडा ४९७, ५०२.

चरण व अर्थभाव ४९२.

,, व आवर्तन २८१-२८३, ४८८, ४९२, ४९३.

,, व ठेका २८१-२८३, ४८८, ४९२.

चरण व ठेक्याचे पलटे १६४.

„ , लयांगे, जाति, गति व खंड २८१.

‘चरणप्रवाह’ (=आधीच्या चरणांची उच्चारपूर्ति-अर्थपूर्ति पुढील चरणांत होणारा प्रकार) ४९३.

चरणरूप व ताल ४७२.

चरणाचे उच्चार ४७२, ४८८.

चरणांचे उच्चारानुसार वेगवेगळे ठेके २८१-२८३.

चरणांचे ‘चलन’ २८१.

„ दीर्घत्व ४७२.

चरणाची पहिली मात्रा व अवसान ४८८-४८९.

चरणांचरणांतील दीर्घ आलाप व दीर्घ विराम ४९२.

चरणांतील नानाविध खालीभरी, खुलेंदपणा, जोरभार, स्वरांची व अक्षरांनी न्हस्वदीर्घत्वात्मक क्रमसंगति, विरामांची न्हस्वदीर्घत्वे व स्थाने २८१, ३९९.

„ मात्रा व देशीभाषा २८०-२८३.

„ यतिस्थाने २८१-२८३.

„ श्वास-विराम व देशीभाषा २८१.

चर्च (= धर्मपंथसंघटना व तिची ऐहिक-पारलौकिक सत्ता) ५४६, ५६६, ५७०, ५७१.

चर्चविचारप्रचारक ५६६.

चर्मवाद्ये एकेरी, जोडीचीं २५०, २५७, ४१९.

चर्मवाद्यविलेपन (=आटा भरवणे, शाई घोटणे इत्यादि) ४१९.

चर्मवाद्यवादन ४१९.

चर्मवाद्यांची मिलवणी : अनेक सुरांत (मार्जना), एका सुरांत ४१९.

चलती (बराबर) लय (=मध्यलय) ३५.

चलथाट, सतारीचा २६८.

चलन (= लयांगगति) ९,

„ , रागांतील स्वरांचे (‘पकड’) ३, ४८४.

„ - नियमन, लयाचे तुलनात्मक ४६.

पहा : यति.

„ - चालन, लयाचे ३८, ३९.

पहा : यति.

चलशंकू (=खुंदी, तंतुवाद्याची) २६८.

चलावधुमाव (तानेचा एक प्रकार) ५२.

चाचपुट : (तिखजाति मार्गताल) ५८, ५९, ६५.

चाचपुटताल : एककल, चतुष्कल, द्विकल ४०५.

चापुताल व तीव्रा-रूपक ताल ३७३.

‘चाल’ (=लयांगगतिमक स्वरक्रम) २४८.

चालचलन (= यति), लयाचे ४६.

‘चाल बदलून’ ४९२.

चाळ (पायांतील) १७, ३२.

चित्त ११, २४, २६, ३२-३३, ५३६.

,, हे अ-भौतिक १४८.

,, हे 'इनपुट-आउटपुट-इंटरफेस युनिट' १४९.

चित्त-बुद्धि १०, २५, ३२, १४६.

चित्त-बुद्धि-मन यांचीं कार्ये १४७-१४८.

,, ,, : एक सोईचें वर्गीकरण १४९.

चित्तबुद्धिव्यापार ४, ७, १०, ११, २४, २५, २६, ३२, ३३, ४५८

चित्तबुद्धिव्यापारांत सुसंवाद-सुसंगति ४७५-४७६.

चित्तबोध ('बोधन') १०, २२६, ४७४, ४८०.

,, व पदार्थ (=पद-अर्थ) १४७.

चित्तमग्नोव्यापार व ध्वनिग्रहण २७.

,, : व्यक्ति-समाज-देश-काल सापेक्ष/निरपेक्ष २४७.

चित्तलय ४७३.

,, व बुद्धिव्यापारशून्यता १४०.

,, व यंत्रवत् चित्तव्यापार १४०.

,, व लयबद्धता २२९.

,, व साक्षित्व १४०.

चित्तविषय ४८०.

चित्तवृत्ति ही क्रियारूपच १४९.

,, हे चित्तबुद्धिचें वर्तन १४९.

,, - मध्ये बुद्धिचें कार्य (बोध) १४९.

चित्ताचें कार्य १४७-१४८.

चित्तावस्था : एकाग्र, निरुद्ध, मूढ, विक्षिप्त, शान्त, क्षिप्त १४९, ५२६.

चित्रतर मार्ग ३३, ३४, ५८, ६०, ६६.

शिवाय पहा: षट्चित्र मार्ग

चित्रबंध (दृष्टिगम्य) ४९५.

चित्रमार्ग ३३, ५६, ५७, ६०, ६५, ४९८.

चित्रावृत्ति (=वाद्यप्रधान गायनवादन) ४००.

चित्रावृत्ति भेद : अनुगत ओघ, 'तत्त्व' ४००.

चिपल्या २४८.

चिह्नमार्ग ३९७.

चिह्नलिपि-पहा: नोटेशन.

चीज (=गेय गीतवस्तु) ४१, ४९.

,, - बंदीप ३८०.

चुटकी (छोटिका, ध्रुवा क्रिया.) १७, ५८, ६२, ५२८.

” हे गायनांत केवळ लयमापनसाधन २२९.

चुनाचुनी (एक तानेचा प्रकार) ५२.

चूर्णपद (=लयप्रमाणबद्धता कमी असलेला, अल्पनिबद्ध ते अनिबद्ध प्रकारचा, छंद) ३९६, ४६८.
४७१, ४७३, ४९७.

चूर्णपदांचे गान ४७१.

चूर्णिका (एक अल्पनिबद्ध छंदभेद) ४३५, ४७१.

चेलो (वियोलीन्चेलो, 'व्हायोलिन्सेलो') ५४८.

चैती (=चैत्रकृतविषयक गीत) ४३२.

चौगुण (=चौपट द्रुत) लय ३४५.

चौगुण (कलाविधि; लयमानाचे चार भाग करणे—चतुष्कल—पण लयगति द्रुत न करणे) ३४५, ४०४.

चौगुणीने दादऱ्यांतून कहरव्यांत जाणे ४०४.

चौघडा (=चार चर्मवाद्यांचा संच) २५०.

शिवाय पहा : नगरा

चौताल ४७.

शिवाय पहा ताल—चौताल.

चौपल्ली (=एकाच क्रमांत लयजातिप्रकार चार ठेवणे) ३४५, ३६९.

छन्द ३२, ३३, २१४, ४२५, ४३२, ४३३, ४७३, ४८९, ४९१, —४९२, ५३७, ५५६.

” , अनिबद्ध—निबद्ध ३९६, ४४१, ५४२, ५४६.

” , अक्षर—४३७.

” , गीतगान व लयताल ३८४, ३८७, ४६८, ४६९.

” , ‘गोय—, पाठ्य—, शिथिल—’ ४७१.

” , ताल व ठेका ४२०.

” , देशी ३८५, ४६७, ४७१.

” , ” ; आणि ताल ४६०.

” , ” ; ‘लिखित’ २३४.

” , ‘नव’—(=चूर्णपदगाथा) ४७३.

” , भाषा, उच्चार व लयताल २२३.

” , भाषा, लयताल व गीतप्रकार २२४.

” , मात्रा— ३८५, ४३८.

” , ‘मुक्त’ ९१, ९५, २११, ४९२.

” , लिपिबद्ध ४३४.

” , लौकिक (=देशी); मात्रा— ६८-६९, ३८५.

” , वैदिक (=वैदांतील); अक्षर— ६८-६९, ३८५, ४११, ४३८, ४६७.

” —लयांगभेदांनी ध्रुपदख्यालादि गीतगानप्रकार १३२.

” , शब्दवर्जित नव्हे ३९६.

” , हे म्हणण्यासाठीच २३४.

छंद : अत्युक्त ४११; अमंग ४६७; उक्त ४११, ओवी १६४, ४६७, ४९२, ४९७;
गायत्री ६८, ६९; जगती ६९, ३९३, त्रिष्टुप् ६८, ८५, ३९३; दिंडी ४९२;
दीप (दीपक) ३३० द्विपादविराज ६९; पंक्ति ६८, प्रगाथ ६९; प्रतिष्ठा ४११
मध्य ४११; मंदाक्रांता १६४; महापंक्ति ६८; वंशस्थ १८९; वैनायक ९१, ९५,
४९२; साकी ४९२; होरी ३२९,
शिवाय पहा: कविता, गीत, चरण, जाति, ठेका, ताल, पद्य, वृत्त.

छंद आणि उच्चार ४३४.

- ” ”, ऋचा ३८५-३८८.
- ” ”, कालमानभाग (= लयांगें) ५४१.
- ” ”, ख्यालगीतें ४६७.
- ” ”, गण ३७३-३७४.
- ” ”, जाति (तिस्रचतस्रादि) ४६७.
- ” ”, “चाल” (=स्वरांगतालांगक्रमरिति) ४९२.
- ” ”, ठेका ४४२, ४६७.
- ” ”, भारतीय भाषा (कन्नड, गुजराती, बंगाली, मराठी, संस्कृत हिंदी) ४४५.
- ” ”, भाषित (वाक्य) ४३४.
- ” ”, ताल ४४०.
- ” ”, संगीत (=गायन व साथीचे (लिपटून) वादन) ४३४, ४४०.
- ” ”, साहित्य ४३४.
- ” ”, हे एक वेदांग २०९.

छंदग्रंथ ४६८.

छंदवटक (गण), ग्रीक (आनापायेस्ट, इयाम्बुस, त्रिब्राखायस, त्रोखेयुस, दक्तायुलस, स्पॅण्डेयुस=
अनापेस्ट, आयंबस, ट्रायब्राक, ट्रॉकी, डॅक्टिल, स्पॉंडी) ५४१.

छंदचरण व ठेका ४४१.

शिवाय पहा: गण, रुक्नु

छंदचरण, ठेका व ताल २८१-२९७, २९९, ३०१, ३०३-३०५, ३०७-३१०, ३१२-३१४,
३१९, ३२६-३२७, ३२८, ३२९-३३२, ३३५.

छंदचरण व तालजाति १६४.

छंदचरणविचार मर्यादितच १५९.

छंदचरणांतील अंगें: आवर्तन, कला, कलाविधि, काल, क्रिया(उच्चार) ग्रह, तिस्रचतस्रादि जाति,
द्वुतादि लय, प्रस्तारभेद, यति, यति=छंद ४७२.

छंदचिकित्सा ४३४.

छंदत्व म्हणजेच लयबद्धता ४४७.

छंदनिर्मिति, नवी २११.

“छंदपण” ४३५.

छंदपद्य व गान यांतील फार गीतिप्रकारांमुळे ३९८.

छंदपद्धति, फार्सी ४३२.

छंदपरंपरा, महाराष्ट्रांतील २१०-२११.

छंद "परिभाषा", आधुनिक साहित्यिकांची अग्राह्य (गणशब्द श्लेषदुष्ट; छंदशब्द द्व्यर्थी अशास्त्रीय) ६३२.

छंदपाद (=चरण), अष्ट-व एकादशाक्षरी ३८५-३८६.

शिवाय पहा : छंदचरण, चरण.

„ व खंड ३९३.

छंदप्रबंधांतून तालनिर्मिति ४१८.

छंदप्रस्तार-मिश्रण-विस्तार ३८७-३८८, ४११, ४४५.

छंदलेखनपद्धति, पाश्चिमात्य ५५६.

छंदविचार, भारतीय ४४५-४४६.

„ „ : कन्नड, गुजराती, तमिळ, तेलगु, बंगाली, हिंदी ४३८.

„ फार्सी ४४५-४४८.

„ आणि तालविचार हे समानच ३९७.

छंदविचार, लयविचार व गीतचर्चा ४११,

छंदविचारपद्धति ४४८,

„ , भाषाभाषामधील ४४५.

छंदविवेचन, आधुनिक मराठी साहित्यिकांचे ३९४, ४३४-४३७, ४४०, ४४१, ४४५, ४४६, ४६०, ४६७, ४६८, ४७३, ५००, ५०२, ६४४.

छंदवृत्तसाधन, गणितग्रंथांतील ४३७.

छंदव्याख्या ३८७, ४६८, ५२७.

„ , आधुनिक मराठी साहित्यिकांची ४६७.

छंदःशास्त्र ६, ७, २७, ३२, ३३, ३७, ३८, ७८, १५७, ३७३, ४८८, ४४०, ४७२, ५०२, ५२७, ५६१.

„ , आरबी-फार्सी ४४६-४४८, ४६०, ५०१.

„ , उच्चारानुगामी ४४६.

„ , प्रथमतः ४४६.

„ , प्राकृत (देशी) २०९, ४६८.

„ , फार्सी-उर्दू-मराठी आधुनिक ५०१.

„ , लिप्यनुसारी ४४६.

छंदःशास्त्रज्ञ ३९४.

छंदःशास्त्रीय नियमांस मुरड, १६४.

„ मात्रावृत्ते १६०.

छंदःसूत्रे २२५.

छंदांचे 'शास्त्रनियमन' ४७१.

छंदांतील खंड, प्रति, स्वरांमै ३८६.

„ प्रस्तारवृत्ते १८९.

छंदांनुसार ठेके-पलटे १६४.

छंदोचार ४४८.

“छंदोमुक्ति” ५०२.

छंदोबद्ध दंड, पलवाजाच्या परणांचे २५२

छंदोलयलक्षणे ३८५-३८८.

छंदोविद् ४७१.

छंदोवृत्त ३९६.

“छांदस् म्हणणी” (=गुरुप्रमाण ध्रुवमार्गोच्चार, एकेका माथेला एकेक दीर्घाक्षर व एकेक स्वरावाद)

९१, ९५, ४३८, ४७३, ५००.

छपाई, खिल्यांची व ठशांची ४३३, ५७०.

„ चे तोडगे व “भवकाव्य” ४३४.

छलांग तान ५२.

छूट तान ५२.

“जगत्तान” (=तरफा लावलेली बाजाची पेटी) २६२.

जड (=पंचभौतिक अचेतन) ५३६.

जडचेतनभेद मनुष्यकृत १५०.

“जिन्न” (=यंत्र, कोष्टकादि आकृति) ४१७.

जप ४६८, ४७३.

जुरब, चर्मवाद्यवादनांतील ४७.

जलतरंग २४८.

जलद (द्रुत, दुरुत) लय ३५, ३६, ३७, ४५.

जव्हारी (जीवा); तंतुवाद्याच्या घोडीची २७३, २७४.

जाझ् ५६०.

जात, स्वराची (=धर्मजाति) ५०.

जाति (=लयगतिचलनाच्या प्रमाणबद्धतेचा प्रकार, तालाचा एक प्राण) ९, २९, ५०, ६६.

„ , गणांतील; ग्रीक : इम्पेफेक्ट (अपूर्ण) व पफेफेक्ट (पूर्ण) ५४१.

जाति (गीतजाति) : विकृत, शुद्ध ५०, ८०, ११५.

„ : मध्यमा, मत्सरीकृता, षड्जमध्यमा, गांधारी ८१.

जाति (गीतपद्धति व गीतमान) ५०, ८०, ५२८, ५३७.

„ आणि समयबंधन ३९९.

जाति, लयांगभेदाधारित (खंड, चतस्र, तिस्र, मिश्र, संकीर्ण) १५६, १६५, २३५, ३६७,
३७२, ४७३, ४८७, ४९३.

„ आणि चच्चत्पुटादि ताल २४०-२४१.

„ , आणि कलांग ४०१.

„ , क्रमाची रंजकता २२७.

„ , डौल १५६.

„ , लयगति २३६.

„ - उच्चारक्रमाच्या ओघानें झालेली २३८.

- गणितबळानें बनविलेली २३८.

„ , एकतालाची ३२०-३२२.

„ वजनडौलावरून कळेल २३६.

जातिकल्पना ३७३, ३७५.

जातिगति, पंचविध ३७२.

जातिचा डौल व अर्थयुक्त शब्द असल्यास अर्थ, आवर्तनांतील लयांगप्रमाणबद्धता, स्वरनाद-
स्वरालंकारांच्या क्रमाची मांडणी १५८.

जातिचीं लयक्रमरूपलक्षणें २३८.

जातिभेद व शृंगारवीरादि रसभेद ३९९.

जातिभेद मात्राधारित २३६.

जातिवरून वजनडौल कळणार नाही २३६.

जातिसमयबंधनास अपवाद ३९९.

जाति ही सामान्य कल्पना १६४.

जाति (=मात्रावृत्त) ४६७.

जाती, तालवादनाच्या अठरा (तालवादनक्रियाभेद) ४०३.

जिग, इंग्लिश (एक नृत्यप्रकार) ५५९.

जिह्वेष्टविश्रामस्थान (=यति, यतिच्छेदक्षण, यतिस्थान) ४६२.

जीवा (जव्हारी) २६८.

जुगलबंदी ३७२.

जुन्या ग्रंथांत तालवर्णन आहे, ठेके नाहीत २४२.

जूबिलुस ५४६.

ज्येष्ठसाम ३९१, ३९२, ३९३.

जोड ५२.

„ , तारेवर स्वराचा (=यूनिजन टयूनिंग) ४५४.

जोडस्वर (=संयुक्तस्वराक्षर. उम्लाउट) २२८, २८१, ४५३.

जोडाक्षर (=संयुक्तवर्णाक्षर) २८, ४४, ५५, ६१.

„ व भार २८१.

जोर ४६०.

,, , कमीअधिक ३९१.

,, व ज़रब ३४६.

,, व भार ३३६.

,, , भार व 'टाळी' २४१.

जोरभार ३७०, ४०५, ४६४, ४८९, ४९३.

झटका तान ५२.

झपकझपट तान ५२.

झमझना (एक स्वरालंकार) ५०.

झर्ज ('जरब') ४४७.

झल्लिका २६८.

झाला (सतारीतील एक द्रुतवर्णालंकार) ५१, २४९.

झांज (झांजा) २४८, ३७९.

झिथर, यहुदी (स्वरमंडळासारखे किंवा कूर्मवीणेसारखे वाद्य) ४२०.

झिम्मा (महाराष्ट्रीय परंपरागत नृत्य) १७.

झिहाफ ४४७.

झील ओढणे (=स्वरवाक्याच्या शेवटी एका सुरांत वारंवार दीर्घ पुकार करणे).

झील (=वीनसतारीची बाजूची एकसुरी वादनाची तार व तिचा नाद) ५३८. पहा-कडझील

झूला (=हिंदोल, पाळणा, झोंपाळा. वसंत-हेमंत-शरत्-ऋतुसंबंधित गीत) ५२.

टप्पा ४९, ३१०-३११, ३८४, ४२६, ४२७, ४३६, ४३२, ४४१, ४४२, ४६७, ४९०, ५००.

,, आणि दिंडी-साकी ३११.

टप्पा आणि लावणी ३११.

टप्पा अंगाचा ख्याल (ख्याली टप्पा) ४३२.

टप्पाठुमरी ४३२.

टप्पाशैली, शौरीमिथांची ४३२.

टप्पाहोरी ४३२.

टर्न ५५८.

टाइम, फोर्फोर (क्वाड्रुपल कॉमन) २९९.

टाइम-एलेमेंट इन म्यूसिक ५६३.

टाइम सिग्नेचर ५५८.

टाइम्लेस्नेस २५.

टाय् ५५८.

ट्रान्झियंट (=अल्पकालिक, अस्थिर [घटनाविषयक]) थियरी ३१.

ट्रायांगल (ट्रिंगल) २४८, ५७६.

ट्रायाड (ट्रिअड) कॉन्सोनंट-डिस्सोनंट, माय्नर-मेजर ५४९-५५१.

„ , ब्रोक्न ५५१.

टाळ २४८.

टाळी (=लयमापनाचें साधन, सशब्द हस्तसंयोगविद्योगक्रिया) १७, १८, १९, ३३-३४, ३५, ३८, ४३, ४४, ४५, ५५, ५८, ५९, ६०, ६१, ६२, ६३, ८२, ८६, २४७, ४३९, ४४०, ४६८, ४६९, ५०५, ५१७, ५२८.

„ आणि उच्चाराचा जोरभार-आघात ८६, ४०६, ४३९.

„ आणि साहित्यिकांचें “छंदविवेचन” ४३७.

„ गौणच २३२.

„ नव्हे, उच्चार महत्त्वाचा २३६.

„ प्रमुख केल्याचे दुष्परिणाम २३०.

„ वाजवणें (‘ताल देणें’) २३२.

„ संगीताचा कारक नव्हे २३२.

„ हें केवळ मापनाचें साधन २२९.

टाळीचा आवाज, आघात ८६, १२३, ४३९.

टाळीची तालांत-ठेक्यांत जागा (‘ताल’, ठोका) २३८-२३९.

„ सुरुवात १३४.

टाळीच्या आवाजांचा क्षण १३४.

टाळीकाल (लघु) ९६, १३४, २३२, ५२९.

टाळीकाल हा शास्त्रतः मुळांत लघुकाल नव्हे २३२.

टाळीकालाचे भाग मोजणें: कला-क्रियांतीं, द्राविड पद्धतिन, बोटें मोडून, बोटांच्या पेन्थांनीं १२२-१२८.

टाळीक्रिया : ताल (डावी टाळी), शम्या (उजवी टाळी), सन्निपात (समोर दुहाती उभी टाळी) २३२, ३९६, ५२९.

„ , प्रमाणवद्ध १२२, १२७-१२८, १३३.

टाळीक्रियापरंपरेचे आदि-अन्त १३७.

टाळीक्रियेचें एकमान ५२८.

टाळीक्रियेनें गायनवादन होत नाहीं २०७.

टाळीक्रियेंतील वेगवेगळ्या अवस्था १३४.

टाळीप्रधान विचारामुळें संगीतविचारभ्रष्टता २३७.

टिमकी २५०.

टिम्पानी (=चर्मबाद्यें) ५७६.

टोला (तास) २६८.

टू-पार्ट सिमिंग ५४७.

टूबा (टयूबा) ५५४.

टॅप डान्स ४६९.

टॅगो ५५९.

टेक्सचर (टेसिटूरा. पोत) ४३१, ५४३, ५५४-५५५, ५५६, ५६३.

„, थिक् आणि थिन् ५५६.

„, कौट्रापुट्ल, नॉन्मेलडिक, पॉलिफोनिक, होमोफोनिक ५५५.

टेट्राकॉर्ड, ग्रीक (=चतुस्तंत्रीसमुच्चय, कंजकट=संयुक्त व्यवस्थेचा, डिस्जंक्ट=विभक्त व्यवस्थेचा)
५४१.

टेनॉर (=दीर्घस्वर, ऑर्गानुम पूरुम्मधील) ५४७.

टेनॉर रजिस्टर ५६८.

टेन्शन (‘‘उत्कंठन’’, ताण) ४८६.

टेम्पो (तेम्पो) : आदागीयो (‘ॲडॅजियो’) आन्दान्ते, आलेग्रो (‘ॲलेग्रो’), प्रेस्तो (‘प्रेस्तो’)
मोदरातो (‘मोडरेटो’), लागो, लेन्तो. विवाचे (‘‘क्विव्हेस, व्हाय्व्हेस,’’) ५५६,
५६१, ५६२, ५६३, ५६६.

टॅपड स्केल २६५.

टेम्परमेंट ६४३.

ट्रेल्बहटोन ईक्वल टेम्परमेंट ५७१.

टोन, माय्नर, मेजर-, सेमि-७०, ७२.

टोनिक (=आधारस्वरनाद) ५५१, ५५३, ५५४.

टोनेलिटी ५४३, ५५३, ५५४, ५७९.

„ - ची क्रमगति ५५४.

„ - चे प्रकार ५५४.

टोनोस (टोनोंस) ४८६.

ट्रम्पेट २४८, ५५४.

ट्रिल (=कंप) ५५८.

ट्रोम्बोन ५५४.

ठसका (=उच्चारांतील न्हस्वदीर्घ आपात-आगम-स्फोट-आघात-घोष इत्यादींची स्पष्ट परंतु
हृद्यविभ्रमयुक्त आणि भाषामान्व अभिव्यक्ति) ५२, ६०.

ठाणमान ४.

ठाय लय ३५.

ठुमरी ४९, ५०, ३०८-३१०, ४२६, ४३२, ४४१, ४४२, ४४९, ४९०.

„, चंचल-४३२.

ठुमरी, टप्प्याची (टप्पाठुमरी) ४३२.

„, ख्याल-४३२.

„, होरी (होरी ठुमरी) ४३२.

ठुमरीचा ठेका (दीपचंदी, मुलतानी-पंजाबी) ४१८, ४३२.

„, बाज ('ढंग') : पंजाब, पूरब (लखनऊ), बनारस ४१८, ४३२.

ठेका (=तालठेका, पाटाक्षरयुक्त तालावर्तन) १५९, २३८, ३७०, ४२५, ४३१, ४३२, ४४०,

४४१, ४४८, ४५०, ४५१, ४६२, ४८१, ४८७, ४९१, ४९२, ४९४-४९६.

ठेका (तालठेका) :

अंकताल २९७, ३१५. अध्वा १६१, २९३, २९४, २९७, ३०१-३०२, ४६२-४६३.
 आडाचौताल (आडाचारताल) २८३, २९८, ३३२-३३३. इकवय्या (एकवई) ३२०.
 एकताल २८३, २८५, २९०, २९१, २९२, २९७, ३१६, ३१९-३२२. कहरवा (केरवा)
 १६२, २९७, २९८-२९९, ४६२-४६३. कव्वाली २९७, २९९-३००. खम्सा २९३,
 २९४, २९७, ३०२. खेमटा २९२, २९३, २९७, ३१४, ४३६. गरबो (गरबी) २९२,
 २९३, २९७, ३१४. चंग २९३, २९४, २९७, ३०२, ४६३. चाचर २८३, २८४,
 २९०, २९२, २९८, ३३१. चौताल (चारताल, ध्रुपद) २८३, २९७, ३१७-३१९, ४६३.
 छपका (चपक) २९७, ३०३, ४६२-४६३. जगझंग २९८, ३२६. जत २९७, ३०२-
 ३०३. झपताल (झंपा) २१८, २८३, २९७, ३२३. झूमरा २१३, २८३, २८५,
 २९०, २९१, २९२, २९८, ३३१ ३३२, ४६३. टप्पा २८३, २८७, २९१, २९३,
 २९८, ३१०-३११, ४६३. ठुमरी ४१८, ४३२, ४६३. तिलवाडा (ख्याल) १६२,
 २८३, २८६, २९०, २९३, २९८, ३०६-३०७, ४१८, ४६३, ४९२. तीनताल (तिताला,
 तेताला, त्रिताल) १६२, २८६, २९०, २९१, २९३, २९४, २९५, २९८, ३०३-३०६,
 ४१८, ४६२ ४६३. तीव्रा (तेवरा, त्रिवट, त्रिपुट) २९२, २९७. दादरा २८३, २९२,
 २९७, ३१२, ३१४. दीपचंदी (ठुमरी, होरी, चंचल) २८२, २८४, २९०, २९१, २९८,
 ३३०-३३१, ४६३. दोबहार २९७, ३३४. धमार २८३, २९८, ३२९-३३०. धुमाली
 (अभंग, भजनी ठेका) १६१, १६२, २९३, २९७, ३००-३०१, ४६३. नकटा (रासडा,
 हिंच) २९२, २९३, २९७, ३१४. पंजाबी (ठुमरी, मुलतानी, मूलताल) २८३, २८७,
 २९०, २९३, २९८, ३०८, ३१०, ४१८. पक्षो २९२, २९७, ४६३. प्रतिताल १६१,
 २९३, २९४, २९७, ३०१. फरोदस्त २९८, ३३३. ब्रह्मताल (भुवनताल, मनुताल)
 २९८, ३३३. 'मडवा दादरा' ३१३. मत्तताल २९७, ३१५-३१६. रुद्रताल २९७,
 ३३३. रूपक २९२, २९७. लावणी २९३, २९४, २९७, ३०२. विश्वताल २९७,
 ३३३-३३४. झूलताल (सूल-, सुरफाग, मुलफाका-ताल) २८३, २९७, ३२३-३२४.
 सवारी (सेना, शिखर) २९८, ४६३. सवारी, छोटी ३२४-३२५. सवारी, बडी ३१०.
 सवारी, पंचक ३२५. हनुमानताल २९७, ३३३.

शिवाय पहा-ताल, मार्गीताल.

ठेका, अपूर्णमात्रिक ४९७-४९८.

- ॥ , "अमीरखुसौचा" : जत ३०२-३०३, झुमरा ३२३-३२४,
दोबहार ३३१-३३२, फरोदस्त ३२३-३२४, झुलताल ३३३.
- ॥ आणि चरणोच्चार ३३६, ४४१, ४७२.
- ॥ आणि ताल यांतील भेदाभेद २४०, २८०-२८७, ३३६.
- ॥ आणि तालजाति ३३६, ४८८.
- ॥ आणि बंदीषीचें तोंड ३०५.
- ॥ आणि मार्गताल २८९.
- ॥ केवळ कालनियमनबंधनासाठीं वाजविलेला ('सीधा') ३३६, ३७१.
- ॥ , गणितदृष्टि व नाददृष्टि ३३६, ४९३-४९५.
- ॥ , 'गणिती' २८८, २९६, ३१०, ३१५, ३१६, ३२६, ३२७, ३३३-३३४.
- ॥ , चरण आणि ताल १६१, २८०-२८३.
- ॥ , झनाना आणि मर्दाना ४४२.
- ॥ , "प्राचीन देशीतालांचा"; तथाकथित २८९, ३०३-३०४, ३१९-३२०, ३२६, ३२७,
३३२.
- ॥ 'बंद', गीतगायनांत ४९२.
- ॥ , भारदस्त ३०७, ३१३, ३२५, ३४२.
- ॥ , सपक ४९०.
- ॥ , सीधा ३७१.
- ॥ , "क्षुद्र" २९९.

ठेकावादन २५४.

ठेक्याचा एकजिनसीपणा २३९.

ठेक्याचा डौल १६१, ३३६

॥ , आणि वजन १६१, २३९, ३३६.

॥ , झुलता ३१८-३१९, ३२२.

ठेक्याचा योग्य लय २९३, ३०३-३०४, ३०८-३१०, ३२०-३२२, ३२३-३२४, ३२८,
३३०, ३३१, ३३२.

ठेक्याची अंगखंडजातिगति ३३६, ४८८.

॥ जाति : खंड ३२३-३२६, चतस्र २०८-३११, तिस्र ३१२-३२२, मिश्र
* ३२६-३३३, संकीर्ण ३१५-३१६.

॥ प्रमाणबद्धता ४८८.

॥ व्याख्या २८०, ३३६.

॥ सम (=समेचा-साम्बावस्थेचा क्षण) २३९.

ठेक्याचे अंगखंडप्रस्तार आणि गायन ३३६.

ठेक्याचे अवसान. पहा: अवसान, सम.

,, खंडस्थान (यति, यतिच्छेदस्थान, यतिस्थान) २३९.

,, प्रमाणित मूलस्वरूप (कायदा) ३३६, ४८८.

,, वजन १६१, २८७.

,, व्याकरण १६४.

,, स्वरांग २८१-२८९, २९६-२९७, २९९-३०१, ३०३-३१४, ३१८-३२३, ३२८, ३२९-३३१, ३३२, ३३४-३३५.

ठेक्यांतील वर्णोक्षरे (बोल) ३३६, ४८८.

ठेक्यासाठी वर्णोच्चारभेद अवश्य १६४.

ठोस स्वर १४८.

डगगा (बाह्या, नर) २५२, २८७.

डफ २५०, ४१९, ५४१, ५४५.

डव्ल वेज़ (बासो) ५५४.

डव्ल स्टोपिंग, तंतुवाद्यावरचे ५४८.

डमरु २५०, २७६.

डाउन्वीट ५५९.

डायुनामिक्स (=संगीताच्या नादत्रलभेदानुगामी चलनाचा विचार) ५५६, ५६१, ५६२.

डायुमेन्शन (भौतिक विज्ञानांतील,=प्रत्ययासाठी साधनीभूत होणारे मान, पॅरामीटर) २४.

डायुमेन्शन, (=संगीतांतील मेलडीची दीर्घता-लेंग्थ-व तिचा एकूण स्वरव्याप-रेंज). ५४४, ५४५.

डायड (डियाड, 'डायड') ५४९, ५५१.

,, हार्मनी ५७०.

डायफ्राम (=फुफ्फुसांखालील पटल) २५८.

डायलेक्टिक्स, डायलेक्टिक्स. द्वंद्व-अन्वय, द्वंद्वपरिणाम, 'विरोधविकास') ४७८, ५१४, ५३३.

डायपॅच तान ५२.

डियाफोनी ('डायफोनी', 'डाय्फोनी'). ५४६, ५४७.

डिरेक्शन, मेलडीची (=वर, खाली, स्थिर अशी एकूण दिशा) ५४४, ५४५.

डिस्कॉट ('डिस्कॉट') ५४६, ५४७.

डिस्टोनन्स ५७०.

डीकलेमेशन ६४६.

डीवी (=डेसिवेल) मीटर (=नादत्रलमापक यंत्र) ४५६.

डुनामिकोस ५६१.

डेमिसेमिकवेव्ह ५५७.

डेसिबेल (नादबलाचे घातांकपद्धतिने भौतिक मान) ४५५.

डॉमिनंट ५५१.

डोमिका ३९७.

डोल (=एक स्वरालंकार, आंदोलनप्रकार) ५०.

डोळ्याची बाहुली ४८०.

डोल ४८७, ४९७, ५००, ५६१.

„ , अंगाधारित २३६.

„ चंचल ३०७, ४४२.

„ ' झुलता ' ३०७, ४३२, ४४२.

तक्त् (तक्ती) ४४७.

ततवाद्यें (तंतुवाद्यें) १६, २४८, २४९, २६८, ५७६.

„ आणि रसभाव ५४१.

„ -वर्गीकरण: देशी-विदेशी, छेडीचीं-गजांचीं. पडदे असलेलीं-नसलेलीं, अंगुलिवादन, कोणवादन २४९, ४४९, ६१९.

तत्कार (चचकार), नृत्यांतील ४२५.

तत्त्व (=१. जेथें शाब्दिक तर्कविचार थांबवावा लागतो असें मूल, फर्स्ट प्रिन्सिप्ल. २. आन्तरिक सार. एस्सेन्स.) १३, ५७५.

' तत्त्व, ' वाद्यवादनांतील (=चित्रा वृत्तिमधील समप्रमाण लयतालपदवर्णयतिगीति.) ४००.

तत्त्वज्ञान ५.

„ शब्दग्राह्य नव्हे तर प्रत्यक्षातुभूतिगम्य १५०.

तंत्री (=१. तार २. तांत, रोडा) २६५.

तन्नुमै ३७९.

तन्मात्रा ३२-३३, १४८, ५१८.

तबलची (तबलजी) ५२.

तबला ४, ४३, ५२, ५६, २५२, २६६, ४२६, ४३२, ४४२, ४४९, ४५०, ५००, ५६१.

„ आणि 'अमीर खुल्लौ' ४२०. तबला आणि आरब-ईरानी-तुर्क लोक ४२०. तबला आणि आलिंग्य, ऊर्ध्वक, दर्दर ४१९. तबला आणि सुधारखां (सिधारखां) ४२०.

तबलाडग्यां (तबलाजोडी) २५०, २५२.

तबलातरंग २६०.

तबला-पखवाज तुलना ३५४-३५५.

तबलाचा अधिकाधिक प्रादुर्भाव ४२२.

तबलाचे गळे आणि शाई ४२०.

„ बाज ('घराणी') ३४२-३४३, ४१९-४२०, ४२३.

तत्रल्यांत मध्य-द्रुत लय रंजक ३५५.

तत्रल्यांतील विलंबित लय ३५५.

तमाशा ४३२.

तमिळु इसै (=१ तमिळु-द्रामिल-संगीत, २ त्याचें पुनरुत्थान करूं पाहणारी चळवळ) ३७५,
३८४, ४१२. तमिळु इसै आणि आजचें द्राविड संगीत ३७८.

तंबोरा ७१, ७२, २४९, २७४, ५३८, ५५६.

‘तंबोऱ्याचा गांधार’ ११६-११८, २७४, तंबोऱ्याची रचना २४९, २७५. तंबोऱ्यांतील
अन्तर्नाद २७४.

तयारी २४८.

तरन्तुम २२५.

तराना ४९, ६१, ३२७.

तरैः कै-; वालम्- ३७५.

तर्क (=न्याय) ६, ४९८. तर्क आणि वैज्ञानिक न्याय ४८६.

तर्कट ४८५-४८६.

तर्कशास्त्रः आरिस्टॉटेलीसचें, भारतीय, वैज्ञानिक २२३-२२४.

तर्कांतील लडाहरण, उपनय, निगमन, प्रतिज्ञा, हेतु ४२७, ४८६.

तर्जनीची आणि मानेची क्रिया, पठणांतील ३८८.

त-हेवाईक उच्चार-गानपद्धति २१३,

तल (=करतल, हाताचा तळवा) १८, ३३

,, (=प्रतिष्ठाकरण, नेमका आधार, पाया बैठक) ५०५.

तलपुझ, खालिस (=पाक-बुद्ध-उच्चार) ४४४.

तलवारकाट तान ५२.

तेविल (द्राविड ढोलकी) ३६३, ३७९.

ताऊस (=दिलबन्ध्यासमान एक तंतुवाद्य) २४८, २६७.

तान (=अनेक स्वरांची लयबद्ध क्रममालिका) २, ४३, ५०, ५१, ५७, ३६९, ४२६, ४५०,
४६१. ज्यूबिलुस ५४६.

तानउपज आणि मेलप्रस्तार २१७.

तानतनाईत ४३, ५०, ५२.

“तानपुरा” (=तंबोरा) २५१.

तानफिरत ४३, ५०, ५२, ४३०.

तानबाजी ४३१.

तानवर्णम् ३८२.

ताना, दीर्घ ४४२.

तानांचे परंपरागत प्रकार: अकार, उचक, उछल, उठान, उड्डान, उल्लाव, एकस्वर-, कूट-, वसीट, चक्रदार ("चक्रधार"), चतुस्वर, चुनाचुनी, चलावघुमाव, छळांग, छूट, जोड, शटका, झपकझपट, झुला, टप्पा-, डावपेंच, तलवारकाट, दमदार, दानेदार, दूनी, नक्की पालकी, फळांग, फिरकी, फुलझडी, फेंक, बकरी, बादल, बिजली, बेहलावा-, बोल-, मंथी, मीड-, मुखवंदी, मुरकी, मुलायम, सपाट, हरकत-, हिचक ५०, ५१, ५२, ५७, १२१, २१७, २४८, २६६, ३११, ६२१.

तारमंद्रत्व ३९८-३९९, ५४७.

तारान्तेला ('टॅरॅले'). एक नृत्यप्रकार) ५५९.

तारेची नादजाति: बट्ट ताणलेल्या-, दिल्या-२७३.

ताल (= १. [प्राचीन काळीं,] डावखोरी टाळी. २. [हल्लीं,] उचवी अथवा कशीहि टाळी. ३. हस्तसंयोगवियोगक्रिया-मग ती हळुवार अथवा निःशब्दहि असो. ४. अशा क्रियेनें व्यक्त होणारा कालखंड. ५. पाणि नामक विशिष्ट हस्तांगुलिक्रिया. ६. पाणिनीं तुल्य अशी पातनामक विशिष्ट नादबलक्रिया-उच्चारक्रिया. ७. हस्तक्रियेनें नियमित केलेलें-कर-तलप्रतिष्ठित-लयमान. ८. नादबलभेदांमुळे नियमित केलेलें-कलापातलयान्वित-लयमान. ९. [अतिदेशानें,] स्वरोच्चादि कोणत्याहि स्पष्टश्राव्य नादभेदलक्षणामुळे नियमित केलेलें लयमान. १०. अंगखंडगतिजातियुक्त आवर्तनीय नादक्रम.) ४, ११, १३, १६, १७, १८, १९, ३२, ३३, ३४, ४३, ४९, ५४, ५८, ६२, ६३, ६६, ६८, २४०, ३८८, ३९६, ४०३, ४२५, ४४०, ४४७, ४६२, ४३१, ४९३, ५०५, ५२७, ५२८, ५२९, ५३५, ५३६, ५५९, ५६१.

ताल (शिवाय पहा : ठेका :) : अट ३६५-३६७, ३६८, ३७३. अभंग (धुमाळी) ३६८. अंक १६१. आढाचौताल ४२६. आदि (चतस्र त्रिपुट) ३६५, ३७०, ३७२. आदि (तितालो, रास) ३०३, ३०४, ३६८, ४१८. इकवय्या ३२०. उदय ३६६. उदीर्ण ३६६. उद्धट्टक ५९, ६५, ७९, ४०५. उद्दितोड्ड (झपताल) ३७३, ५३६. एकताल ३६५-३६७, ३६८, ४२६, ४९०, ४९१. एकताली २८९. कदंब ३६६. कर ३६६. कहरवा (केरवा) ४०४, ४८९-४९०, ५००. कुल ३६५. गरबो २९२-२९३. गुप्त ३६६. चक्र ३६५. चण ३६६. चपक (छपका) ४६२, ४६३. चच्चपुट ५८, ६५, ७९, १६२, ३६८, ३७४. चाचपुट ५८, ६५, ७९, १६२, ३६८, ३७४, ४०५. चाचर २८३, २८४, २९०, २९२, २९८, ३४१. चापु [चापु, खंड-, चतस्र-, मिश्र-, संकीर्ण-, विलोम-चापु] ३६८. चौताल (चार ताल, ध्रुपद) ४७, ४२५, ४२६. तिलवाडा (ख्याल) ४२५, ४२६, ४६५, ५००. त्रिपुट (त्रिवट ?) ३६५-३६७, ३७०. तीनताल (तेताला, त्रिताल) ४९३, ४९४-४९६. दादरा ६४, ४०४, ४९०. दीपवंदी (धुमरी) ४२५, ४६५, ५००. दुष्कर ३६५. धमार (होरी) ४२५, ४४२. धीर- ३६६. धुमाळी (अभंग) ४८९-४९०, ५००. ध्रुव ३६५-३६७. नादिरिफक ४१८. पंचपाणि ५८, ६५, १६२, ४०५. पंथी ३६५. पंथो ४४८. पूर्ण ३६५-३६७. प्रतिताल ३६८. प्रमाण ३६५-३६७. फरोदस्त ५०२.

विंदु ३६५. भडवा दादरा ३१४. भादिरिफ ४१८. भुवन ३६५-३६७. भोग ३६५. मध्य ३६५-३६७, ३६८. मण ३६८. मणि ३६५-३६७. मधुर ३६६. मन ३६५. मादिरिफ ४१८. मूल (मुलतानी) ३०८-३१०. यति ३६८. यतिलग्न ३०२, ३१२. यादिरिफ ४१८. योग ४९८. रत ३६५. रव ३६६. राग ३६५. राज ३६५. रादिरिफ ४१८. रूपक ३६५-३६७, ३७३, ४४२. लयताल ३६६. लीला ३६५. लेखा ३६६. वर्णमित्र ३६८. वसु ३६५. विदल १६१-१६२, ३६६. शंख ३६५. शिखर (सेना) २९८, ४६३. शूल (सूल) ४२५, ४९०. श्रीकर ३६५-३६७. श्रीरंग ३६८. पट्ट ३६८. पट्टपितापुत्रकः ५८, ६५, १६२, ३६८. संपक्षेष्टाकः ५९, ६५, ७९, ३६८, ४०५. सवारी [छोटी, बड़ी, "चंपक" "पंचक" पंच] ४२५, ५०२. सादिरिफ ४१८. साम ३६६. सार ३६६. सुधा ३६५. सुर ३६६. सुलफाक (सुरफास्ता, सुलफाग, सुरफाग) २८३, २९७, ३२३-३२४.

ताल : अनुलोम, प्रतिलोम, लोम, विलोम ३७३.

ताल आणि चरणरूप ४७२. ताल आणि जाति १५९

,, आणि टाळी ५०२

,, आणि ठेका १५९, २८४, २८७, ३३६.

ताल आणि दुर्बल अवसान ('सम') ४९३.

,, आणि पाश्चिमात्य 'रिदूम' ५४०, ५४१, ५४५, ५५९, ५६१, ५६३.

,, आणि सामांतील पर्व ३९१-३९२.

ताल, उच्चारभेद आणि हस्तक्रिया ३९६,

,, , ख्यालचे ४४२. ताल, गणाधारितः जादिरिफ, तादिरिफ, नादिरिफ, भादिरिफ, मादिरिफ, यादिरिफ, रादिरिफ, सादिरिफ ४१८. ताल, गणितस्वरूप ४८८. ताल, चच्चत्पुटादिः अयथाक्षर, यथाक्षर २४०-२४१, ४०१. ताल, चच्चत्पुटादि यथाक्षर, हे ठेकेचे २४०. ताल, चच्चत्पुटादि यथाक्षर, हे मार्गतालचे २४०. ताल, चच्चत्पुटादिकांची क्रिया २४०-२४१. ताल, चतस्र त्रिपुट खंडगति ३६७. ताल, छंदानुसारी ६५. ताल, तिखजाति-मानुष उपजाति ३९१. ताल, त्रिविधः चच्चत्पुट, चाचपुट, चच्चत्पुटचाचपुटमिश्रित ४०१. ताल, द्विकलचतुष्कलादि ४००. ताल, देशी, मार्ग- ७९, ४१८. ताल, संकीर्ण ध्रुव मिश्रगति ३६७. ताल, सप्तसुड-(अट, एक, द्विप, त्रिपुट, ध्रुव, मध्य, रूपक) ३६५, ३६८.

ताल (=अंगखंडगतिजातियुक्त आवर्तन) ही विशिष्ट जातिकल्पनाच १६४.

ताल हे कालबंधन १५४. ताल हे प्रतिष्ठाकरण ३९६, ५०५.

तालकारक ४९८.

तालकाल १८.

तालक्रिया, द्राविड ४६२.

,, , सशब्द २४६.

तालक्रीडा ४२५, ४४२.

तालगण ३७४.

तालगति (खंड, तिख, चतस्र मिश्र, संकीर्ण) ३६६-३६७, ३७०.

तालठेका (ठेका) ४३२, ४४८, ४४९, ४८९.

तालजाति (खंड, चतस्र, तिख, मिश्र, संकीर्ण) ३६४, ३७०, ४६७, ५६१.

तालजाति मुख्य दोनच : चतस्र आणि तिख ४०३.

तालजाति व्यक्त होण्यासाठी आघातोच्चार अवश्य नाही २४१.

तालपद्धति, द्राविड ४१६.

ताल, पाणि व पात ३९६.

‘तालप्रधान’ गायत्री २५०.

तालप्रस्तार ३७१.

तालप्राण (अंगें, कला, काल, क्रिया, ग्रह, जाति, द्रुतादि लय, प्रस्तार, मार्ग, यति) ६६, ८०, २२१, ३७२, ४१५, ४९७, ५०२.

तालरूप, गीतचरणाचें ४६७.

,, , शुद्ध (यथाक्षर एककल) ६४३.

ताललघु ५५.

तालवर्णन, ग्रीक ५४१.

,, , संगीतसारांतील (अंगभाग, अंगांतील मात्रा, क्रिया, चचकार, तालनाम, तालांग, परमल, मात्रा, लघुद्रुतक्रम, समस्या=चिह्नांचा खुलासा) ४१८.

तालवर्णनपद्धति २८०-२८३. तालवर्णनपद्धति-मध्यें भेद ४६५.

तालवादन ४६५, ५२९. तालवादन, द्राविड ३६९-३७१.

तालवादनाची सुरुवात (अवसानानें, उठानानें, ठेक्यानें, तुकड्यानें, पेष्कारानें, मुखड्यानें, मोहड्यानें) ३४२-३४३.

तालवादनाच्या जातींमध्ये उठान-गत-ठेका-पलटे-पेष्कार ४०३.

तालवाद्य २४६, २४७, २४८.

तालवाद्यवादनाच्या अठरा जाती ४०३.

तालवाद्याची नादमधुरता २५१.

तालवाद्यांतील स्वरांगतालागें एकच १२९.

तालवाद्यें: द्राविड ३६३. नाट्यशास्त्रमूखील ४११. पाश्चिमात्यांचीं ५५९.

तालविचार आणि उच्चारविचार २५७, ३९५, ४०५.

तालविधान आणि हस्तक्रिया ३९६.

,, , ‘भरताचें दुर्बोध’ ३९५, ४०८.

तालविवरण ५०५.

तालविषय, नृत्यानुसारी ४१८.

तालविस्तार, द्राविड पद्धतिचा ३७१-३७२

तालविस्तारक्रीडा ४९६.

तालव्य वर्ण २७.

तालव्यवहार, चच्चत्पुटादि तालांचा ४०३-४१०.

तालव्याख्येचें विस्तृतीकरण १५९, १६५.

तालशब्दाचे प्रचलित विविध अर्थः टाळीकाल, टाळीक्रिया, अंगखंडगतिजातियुक्त आवर्तन, स्वरांगांतील आणि वर्णोच्चारांतील बलभेदक्रमाची प्रमाणबद्धता व तिचा काल १५९, २७०.

तालशास्त्र ४४१, ४७३, ५०५.

तालश ३७३, ४९६.

तालाघातप्रधानता २५०.

तालांग ८३, २३२, २३३, २४६, ३६४, ३७०, ३७२, ४०१, ४६९, ४९९, ५२८, ५२९.

तालांग आणि टाळी ३१९. तालांग आणि स्वरांग ३३६. तालांग : गद्यांत, गीतांत, पद्यांत १२३. तालांग : गायनवादनान्त ३३६.

तालांगमानें (गुरु, द्रुत, प्लुत, लघु, विराम, इत्यादि) ८३-८४.

तालांगभेदप्रस्तार ३३६.

तालांगनिरपेक्ष स्वरांग लंगडें ३९९.

तालांगपद्धति, सप्तसूडादि ३६७.

तालांगलघु ५५, ४६०, ५३०. तालांगलघु, ध्रुवमार्गाचा सेकंदांत २३४. तालांगलघु आणि स्वरांगमात्रा यांचें परस्परप्रमाण १६२. तालांगलघुचें प्रमाणमान १२२, १२३, १२७-१२८, ४१७.

तालांगशब्दाची अर्थविकृति ३१९.

तालांगांत स्वरांग अपरिहार्य १२४, १२६.

तालांगानें स्वरांग रंजक होतें ४१७.

तालांची मांडणी, विराम-२७२.

तालाचें चलन २८१-२८३.

तालांतील पाटाक्षरांची वजन व डौल १५९.

तालावर्तन ४०७.

,, आणि डौल १५९.

सालावर्तनाला ठोस उच्चार अवश्य नव्हेत १५४.

तालीम, परंपरागत ७६६, ४५१.

ताशा २५०, ५७६.

तास (टोला) २४८.

तिगुण (तीनगुण, त्रिगुण, तिप्पट लय) ३४५.

,, -पदाः लयांग, तिल

तिपल्ली (त्रिपल्ली, त्रिपल्ली) ३४५, ३६९.

तिरम् ३७५.

तिळाना ३८१.

शिवाय पहा : चतुरंग.

तिख गण ४३७, ५५६.

„ मार्ग ६०.

तिखचतस्रमिश्रण ४०९.

तिखलघु (तिखजातिलघु) ३६४.

तिहाई ३४२, ३७१, ४९३. तिहाई, चक्रदारांतील तुकड्याची ३५४. तिहाई: दमदार, वेदम ३४०-३४२, ३४६. तिहाई, सामगायनांत ३९१. तिहाईचे 'धा' ३४५.

तिहाई आणि मोहरा ३४२.

तिसथारा (सितारा, क्षिथारा, ग्रीक तंतुवाद्य) ५४१.

त्रिकल ५५.

त्रिलंब चरण (त्रिलंब पाद, ट्रिमेटर, "त्रिभंगी") ४३९.

त्रिवट (पाटाक्षरांनीं बनलेले गीतगान) ४००.

त्रिवट, तराना, तिळाना व निर्गांत (शुष्क) ४००.

त्रिष्टुप् (त्रिष्टुप्) छंद ६८.

तीव्र स्वर ५१.

"तीव्रोच्चारतस्व" ४३९.

तुकडा ५६, ५९, ३४०, ४९२, ४९६.

तुटक (क्षणिक) आघात (नादस्फोट, स्फोट) १४०, ४६९, ५३०, ५३७.

तुटक स्वरक्रम (पित्तिकातो, स्तकात्तो) २७६.

तुणतुणें २४९, २५०.

तुतारी २४८, ५७६.

तुंव २६८.

तुल्यभाव (समतोल, बॅलन्स) ४७५.

त्रुटि (=अभाव, कमीपणा): अमिनवभारतीमधील ३९४-३९५, नाट्यशास्त्रमूमधील ३९४.

तूक (=भाग) ४२५, ४४७.

तोड, तालांगलघुची ४६६. तोड, तालांगलघुची, आरबी-फार्सीमधील ४६६-४६७. तोड, मात्राभागाची ४६४, ४६५.

तोडा (तोड) ३३९-३४०.

तोड्यांतील मात्राभाग, आवर्तने, खाली व सम ३४०.

तोंड (मूंह) ३५२, ३५३, ४८९, ४९१, ४९२.

तोहफा (तो:फा) ३५४.

त्रापे ('ट्रॉपी', गीतातील गद्य-पाठ्य-भाग) ५४६.

थर्ड : जस्ट, टेम्पर्ड, पर्फेक्ट; मायनर, मेजर, ५४९, ५५१.

थाट १. नृत्यांतील पहिला पवित्रा. २. सतारीतील, पडद्यांप्रमाणे होणारा स्वरक्रम. ३. सप्तकांतील रागवर्गीकरणसाधक स्वरक्रम: टेंबेप्रणीत 'जाति'; भातखंडेप्रणीत थाट व उपथाट; ल. रा. पटवर्धनकृत थाट) २, ८-९, १७, ३२, ४४९, ५४६.

थाप, चर्मवाद्यावरील २५२, ४१९.

थियरी ऑफ नम्बर्स (=अंकोपपत्ति) ४७३.

,, ऑफ सीक्वेन्सिस (=श्रेणींची उपपत्ति) ४७३.

,, ऑफ सीरीज (=श्रेढींची उपपत्ति) ४७३.

थिऑसफी ५७५.

थीम ५४५.

थ्रीफोर टाइम ५६०.

'दजाव्हड' (=पूर्वानुभूति असल्याचा भास) २०.

दण्ड २६८.

दम (=१. श्वास. २. श्वासकाल, श्वासस्थान. ३. विराम) ३४२, ३७१.

दमदार ५२.

दर्दर (दर्दुर. एक प्राचीन अवनद्धवाद्य) २५२.

दर्शनगायन २६६

दविराम (द्रुतविराम) ४१७.

दर्शन (न्याय, वेदान्त, वैशेषिक, सांख्य) ४२०, ५१४, ५३४.

दक्षिणमार्ग ५६, ६०, ६१.

दक्षिणा, वाद्यवादनांतील वृत्ति. (गीतप्रधान) ४००.

द्रष्टा (साक्षी) ५११

द्वंद्व आणि द्वैत ५१४.

द्वयणुक आणि वस्तुरचना ४१०.

द्वयणुकाचा व्याप ४१०.

द्वयणुकाची सूक्ष्मत्वासहित महत्ताक्षमता (व्याप) ४१०.

दा कापो ५५६.

'दादरा म्हणणे' ६४, ३१२-३१४.

दानेदार तान ५२, ५७.

दाव-गति, हवेच्या कणांमधील ४५३, ४५५.

दांडी, तंतुवाद्याची २६८.

'दांडीचे प्रमाण, तंत्रोन्वाच्या २७५.

दाक्षिणात्य, द्राविड आणि कर्नाटकी २५०, २५२, ३६३.

द्राविड दीर्घोच्चारमान, द्रुत अंगाचें ३६४, ४११-४१२.

,, तालपद्धति ३६३-३७२, ४४९-४५०, ५०१.

,, परंपरा ४२३.

दिकाल (= स्पेस-टाइम) २१-२२, २४.

दिमिनुएन्दो ५५६.

दिलरुवा २४८, २६७.

दिव्यप्रबंधम् (वैष्णवगीतें) ३७८.

द्विकल गमक, कंपित ५५, ५६, ५७, ६५, ८२.

द्विकल ताल ३९१.

द्विकला, मात्रेच्या ४६०.

द्विखंड (डियामेटर, “द्विमंगी”) छंदपाद ४३९.

दिग्बंध ५२८.

दीर्घ उच्चार ३५, ५५.

दीर्घ, सामगायनांतील ४४४.

दीर्घता, विरामाची ४६२.

दीर्घनाद ५७०.

दीर्घसमाधिमुलें कैवल्यप्राप्ति १५२.

दीर्घाक्षर १८, ३३, ३५, ४४, ५४, ५५, ८२, ४६४.

दीर्घाक्षरकालः अतिदीर्घ, न्हस्व १००, २४१.

दीर्घाक्षरांचे बोल ४१६.

दुगुण (“दुगण”, दोगुण, द्विगुण, दुप्पट लय) ३४५.

शिवाय पहा : लयांग, चतस्र.

दुन्दुभि ६९, ५७६.

दुपल्ली (द्विपल्ली) ३४५.

दुर्बोधता, दौलीमधील ४७७.

दूनी (=एकेक अक्षर दोन दोनदां उच्चारीत पुढें जाणें) ५२.

दूल्हा (-वर. नवरा, एक गीतविषय-प्रकार.) ४३२.

दृढशंकु (=तारदान ?) २६८.

दृश्यवर्णन व्यक्तिप्रकृतिनिरपेक्ष असावें १४६

दृष्टान्त ५११.

दृष्टिगम्य विषय, कैवल्य-४८१.

देढी (दीडपट लय) ३४५.

देवरम् (शैवगीतें) ३७८.

देवाणवेवाण, देशादेशांमधील : उच्चारांची, लयतालांची, वर्णोच्चारांची, स्वरक्रमांची ४२१.

देवार्णम् ३८०.

देशी (देशीय) गानप्रकार ३३, ६५, ६६.

देशी छंद आणि लिपिकरण (लेखन) २३५.

देशीताल, सप्तसूडादि. ४१८. देशीताल हे मार्गीतालप्रसारजन्य ४१३. देशीतालांची यादी आणि प्रस्तारमांडणी २९६.

देशी भाषा ६४, ६५, ६६, ४५२

देशी भाषांमधील शब्दसंग्रहवृद्धि ३५७.

देशी मार्गीगीत ८०.

देशी राग ५०. देशी रागसंगीत २६, ३३, ६५, ६६. देशी राग आणि देशी भाषा २३३.

दोतारी २४९, २५०.

दोष, बाजाच्या पेटीचे वास्तविक २६३-२६४

दोहा ४६९

द्रुत (लयांग, द्विमात्राकाल) ८२, ३६४, ३६५, ३६७, ३७२, ३७३, ३८५, ४३७, ४६०, ४६२, ४६४, ४६५, ५२७, ५२८.

द्रुत (द्रुत, जलद,) लय ३५, ३६, ४४, ४५, ४६, ४७, ५१, ५४, ५५, ५६.

द्रुत (ऋष्याक्षरोच्चारकाल) ३३, ५५, ४१७, ४५९.

द्रुतकालमान ५५, ६३, ७८, ८२, ८३, ३७३.

द्रुतलयभास आणि व्यंजनप्रचुरता ३६९.

द्रुत लयांगाचा चचकार : 'ते' ४१६.

द्रुतविराम ४६५

द्रुतादि प्रत्येक लयप्रकारांत मार्ग २३४.

” ” ” स्वरांगतालांगप्रमाण एकत्रच २३४.

द्रुतादि लयभेद आणि अर्थभावभेद १३६.

द्वन्द्व आणि द्वन्द्वतीत ५३६.

द्वन्द्वगीत ५४३.

द्वेष (=प्रतिकूलसंवेदना) ५३८.

द्वैताद्वैत-जडाजडभेद मनुष्यकृत व द्रष्टृसापेक्ष १४६.

घकार (घंकार) २५२, ४६५.

घकाराचा गाज, हुंकार ३०७, ३०९-३१०, ३२८, ३२९-३३१.

घनुकली (घनुष, गज) २६५.

घमार (श्रमाल, होरी) गीत ३२३.

घमार होरी (घमालहोरी) ४३२.

धर्म (=गदार्थांचे विशिष्टत्वकारक) २९.

धर्म (=पारलौकिक श्रद्धा आणि ऐहिक नीतिकर्तव्ये यांजबद्दलचा अनुशासित मतपंथ. रिलिजन)

धर्मग्रंथ (स्क्रिपचर) ४४३.

धर्मजातिलक्षण ४४२

धर्मपथ आणि भारतीय संगीत ४२१.

धर्मपरिणाम २९.

धर्मसंघटना (ऑर्गनाइझ्ड रिलिजन) ५७१.

धर्माधर्मविचार (एथिक्स) ११.

धर्मान्तर ४४३.

धर्मी २९, ५०५.

धवळे (' धालो ') ३८३.

' धा ' : आगम-क्षयरूप, आपातरूप, हुंकारयुक्त ४८८.

' धा ' च्या आघाताला निष्कारण महत्त्व ४३, ५२-५३, ८६.

' धा ' समेचा (अवसानीचा) ४८८.

धातु (= गायनवादनंतील स्वरवर्णालंकारविशेष) ५४.

धातु, तंतुवाद्यांतील वर्णालंकार ४००.

धातू, प्रब्रंथांतील : आभोग, उद्ग्राह, ध्रुव, मेलापक ५३५.

धातू, वादनंतील: आविद्ध, करण, विस्तार, व्यंजन ४००.

,, आणि बोल ४००

धातूंचें लघुप्लुतादि कालविक्षेपण ४००.

धातूंचीं लयांगें ४००

धारणा (= एकाच बाह्य वा आन्व्यंतर विषयावर चित्तैकाग्र्य) १५१.

,, , तन्मात्रांवर ४७९.

धारी (धाडी) वर्ग (= ब्रंशपरंपरा एकच गायनवादननृत्य हा व्यवसाय असलेला, धर्मान्तरित सुसुलमानांतील, वर्ग) ४२२-४२३.

धार्मिक गीतसंगीत; तमिळ ३७८.

ध्यान (= प्रत्ययाची एकतानता. धारणेंतील अखंडबोधप्रत्यय.) ४, १४०, १५१.

ध्रुपद ४२, ४७, ४८, ४९, ५१, ३१८-३१९, ३८३, ३८४, ४३१ ४३२, ४४१, ४४७, ४४९,

५००, ५३६. ध्रुवदंगान ४२५. ४२६.

ध्रुपदगीतचरणांची जडणघडण ४३१

ध्रुपदाचे भाग (' तूक ') : अस्ताई; अंतरा; आभोग; संचारी ४२५

ध्रुपदांतील वैशिष्ट्ये : चरणदीर्घत्व, चरणबाहुल्य, तालांगस्पष्टता, (विकल्पानें नोमूतोम्), व्यंजन-प्रचुरता ३१९, ३३०.

ध्रुपदें, शृंगारिक ४२९.

ध्रुव (ध्रुपद, ध्रुवपद, आंकण-आंखण-अकड-कडवें) ४३०.

ध्रुव लयांग, एककल आणि द्विकल ४०९.

ध्रुवका कला; निःशब्द ६३.

ध्रुवमार्ग ३३, ५५, ५६, ५९, ८२, ४५९. ध्रुवमार्गप्रमाण प्रचारांत कमीच २४२.

ध्रुवा कला (अवाश्या) ६२, ६४.

ध्रुवा हस्तक्रिया (=च्छोटिका, चुटकी) ५२९.

ध्रुवागीत ६३, ६४, ८०. ध्रुवागीतप्रकार: अड्डिता, अवकृष्टा, उत्थापनी, चतुरश्रा, शुष्कावकृष्टा ३९७. ध्रुवागीतभेद पंचविध: ध्रुवा, परिगीतिका, मद्रक, चतुष्पद-ध्रुवागीतवस्तु ८०.

ध्रुवागीतांचे नियम: अक्षरनियमन, कलाप्रकार, क्रियानियमन, छंदप्रकार, तालप्रकार, नृत्तक्रिया-नियमन, लयाचा शीघ्रताप्रकार ३९७. ध्रुवागीतांचे लयमान ३९७.

ध्वनि (=‘शब्द’. आवाज, नाद. साउंड.) १४, २७, २९, ३०, ३१, ३५, ३८, ५१७, ५१८, ५१९, ५२०, ५२१, ५२५, ५३६. ध्वनि, अनुश्रवणात्मक (=टिकाऊ, आसदार) ४५३. ध्वनि, किरटा, गेंगाणा २६०. ध्वनि, तुटक लयबद्ध २४९.

ध्वनि (काव्यालंकारशास्त्रांतील, = व्यंगार्थ-गर्भितार्थ बोधक, ‘स्फोट’) २७.

ध्वनि, टाळीचा ३५.

ध्वनि नित्य (= अविनाशी, कायम राहणारा) की अनित्य? ७१.

ध्वनिकल्लोल (= गोंगाट) ५५०.

ध्वनिक्रम ४६६, ४९६, ५३०. ध्वनिक्रम आणि मात्राप्रतीति ५०१.

ध्वनिक्रिया ३४, २४७.

ध्वनिग्रहण ४७९.

ध्वनिनादनिर्मिति १४, १६.

ध्वनिविचार, पाश्चिमात्य शास्त्रीय २२९.

ध्वनिवैलक्षण्य ४५४. ध्वनिवैलक्षण्य आणि स्वरत्व ११८.

ध्वनिशास्त्र ४३९, ५०२. ध्वनिशास्त्र, भौतिक (आकूस्टिक्स) २७. ध्वनिशास्त्र, शरीरविज्ञानान्तर्गत कर्णविषयक (फिझिऑलॉजिकल आकूस्टिक्स) २७. ध्वनिशास्त्र, शक्तिविषयक विज्ञानांतील (फिझिकल आकूस्टिक्स, “पदार्थविज्ञानां”तील, “वास्तवशास्त्रां”तील, “भौतिकी” मधील) २७. ध्वनिशास्त्र, मानवी चित्तमनोव्यापारविषयक (साय्कोलॉजिकल आकूस्टिक्स) २७.

ध्वन्यर्थ-भावार्थ आणि डोल-वजन २३८.

ध्वनि आणि नृत्य १७.

ध्वनि आणि पाश्चिमात्य विज्ञान २७.

ध्वनिचा चित्तसंस्कार ४७९.

ध्वनिचा स्फोट (व्याकरणांतील, एकेका अक्षरानंतर सर्व पद-शब्द-शाल्यावर त्या पदाचाच एकरूप अखंड असा अथयुक्त ध्वनि) ७१.

नडमा ५४०.

नडहका ३४५, ३७१. नडहका : दमदार, वेदम ३४६. नडहक्याचे गणित ३५४.

नक्की ५२.

नगण, अक्षर-; मात्रा- ३७४.

नंगारा (नक्कारा) २५०, २७७, ५७६.

नमन, सामगायनांतील (त्रिस्वर आरोही सपाट तान) ३९०.

‘नरम हात’ आणि थपडा मारणें २३२.

नरमादी (=डग्गा-तन्नला) २५२.

नर्तकी ४२६.

नर्तन (=लयतालबद्ध शारीरिक क्रिया) १४, १७,

नलिकातरंग २४८.

“नवकविता”-“नवकाव्य”-आणि छपाईचे तोडगे ४३४, ५०२.

नवटंकी (नौटंकी) ३६१.

‘नवा’ वाज ३६०-३६१.

नष्ट (=प्रस्तारभेदाचें स्वरूप) १६७, १६८, १७३, १७६, १७७, १८३, १८६, १९०,
१९७-२०२.

नष्टोद्दिष्टाचा संगीतांत उपयोग १९०.

‘नैचरल’ नोट, टोन (=बदलल्यानंतर पुन्हां पूर्ववत्-कोमलतीव्रादि-केलेलें स्वरत्व) ६४४.

‘नैचरल’ स्केल (=टेंपर न केलेलें सप्तक!) ६४५-६४६.

नादबंध : एक, एकसर, दुस्सर, नागबंध, पवन, विक्षेप, संचार ४१३.

नागस्वरम् (मोठी सनई) ३०९, ३८१.

नाटकी भाषण ४६१.

नाट्य : नाटकमेल, रामनाटकम्, यक्षगानम् ३८१.

नाट्यगृह ३९५.

नाट्यशास्त्रम्-परंपरा ३९४-४१९.

नाट्यशास्त्रम्-मधील चामड्याची परीक्षा ३९५.

,, नानाविषय समान महत्त्वाचे ३९५.

,, प्रस्तारसिद्धान्त ३९५.

नाट्यसंगीत, ग्रीक ५४१.

,, महाराष्ट्रांतील ६४६.

नाडीकाल आणि लघुकाल १६२. नाडीकालानुसार लयागें ८७, ८८. नाडीचे ठोके ५२६.

नाडीच्या ठोक्यांवरून लयमानसिद्धि योग्यच ८८.

नाड्या, बाह्येंद्रियसंबंधित १४८.

नाद (ध्वनिचें एक अवस्थारूप) १४, १६, २९, ५१, ५९.

नाद, अतितार ४५५. अन्तर- ३१. अनाहत-आहत ५२०-५२२. अस्थिर ३१.

आधार-३०. उंच पट्टीतील कर्णभेदक २५०. घोषयुक्त २५१. चिरका २६७.

तारसप्तकांतील २५१, तुटक २४८, निश्चित उंचीचा (स्वरनाद) २४७, भौतिक (पार्थिव) ४७८, सूक्ष्मप्रमाणांत चढा-उतरता २६३.

नादकला, तुटक ४११.

नादकाल २७२.

नादक्रम ४६९, ५५८.

नादगतिभेद ४५६.

नादगुण, लयप्रतीतिमधील ४७०.

नादग्रहणमर्यादा, कानाच्या आणि भौतिक साधनाच्या ४५४.

नादग्रहणक्षमता, कानाची ४५६.

नादग्राहक साधनाचे दोष ४५४.

नादघोष २७५.

नादजातिधर्म; वाद्याचा ५५४.

नादतत्त्व ५१८, ५१९.

नाददृष्टि आणि गणितदृष्टि, संगीतविषयक ३५४-३५५.

नादद्रुतिभेद ४५६.

नादधर्मभेद : अस्वच्छत्व-स्वच्छित्व; जातिधर्म; बलभेद-स्फोट-विराम, न्हस्वदीर्घत्व, उच्चनीचत्व
२२७-२२८, २५०, ४५३, ४५५, ४७८.

नादध्वनि २५१.

„ ; टिकाळ-क्षणिक ४५३.

नादध्वनिलक्षण : उच्चत्व, बलाचें न्यूनताधिक्य, नादजातिगुणप्रमाण, न्हस्वदीर्घत्व ४६९, ५०५.

नादप्रतीतिबद्दलचा निर्णय ४७८. नादप्रतीतिबद्दलच्या निर्णयाची शीघ्रता ४७८.

नादबल २५७, २७२, ४५६, ४६०, ४७०, ५३०. नादबल, अक्षरोच्चारार्थ ४४४. नादबल, स्वरनादाचें ४५३.

नादबलभेद : आगम, आपात, मंथरता, विराम, स्तंभन, स्फोट, न्हास, क्षय ४४८ ४५३, ४५५, ४५६, ४५९, ४६१, ४६५, ४६९, ४९६, ५०५, ५५५, ५५६, ५५९, ६४४.

नादबलभेद : सन्निपात आणि शम्या-ताल यांमधील ४०३.

„ आणि कंपद्रुतिभेद ६४२

„ आणि नादोच्चतानीचता ६४१-६४२.

नादबलसंवेदना, कानाची ४५५.

नादबोध (नादाचा चित्तबोध) ५१८.

‘नादब्रह्म’ : शब्दपांडित्य १५३.

नादभास ४७८.

नादभेदांचें शरीरानुगामी वर्णन ४५३.

नादमधुरता, तबल्याची; पल्लवाजाची ३५५.

नादविश्लेषण, भौतिक २४७.

नादवेदनक्षमता, भौतिक साधनाची ४५५.

नादशूल (ट्यूनिंग फोर्क, 'कंपशूल') २७३.

नादसंवेदनक्षमता, कान-मेंदूची ४६६.

नाद, क्षुद्र (=पुअर, थिन) २५०.

नादावलंबन ४६६.

नादावृत्ति १४५.

नांदी, नाटकाची १६३.

नानार्थपर्यायवाहकता, (ध्वनि) संदेशांतील ४८३, ४८४.

शिवाय पहा एण्ट्रॉपी.

नामभेद, वर्णभेद व अंगभेद १५७.

नायक ३५९.

नारंगु : डल्लि, उल्लै, कुरल, कैकिकलै, तारम्, विलारी ३७५.

नाळ (नाळी) ६९, २५१.

निकटस्वर ४७८.

निकाल; तत्रत्यांतील बोलाचा (=वाककरणक्रिया) ३५८; ४९३.

नित्यानित्यविवेक १५१.

निद्रा (योगांतील विशिष्टार्थबोधक परिभाषिक शब्द, =अभावाच्या प्रतीतिचें साधन-कारण)
१५९, ६११.

निधन, सामगायनांतील ४३१.

निबद्ध गीतवाद्यांतील ताल ४००.

निबद्ध छंदांतील अक्षर-मात्रा;-नियम व यतिच्छेद ३९६.

निमेष ५४, ७५-७७; ३६४, ४०८, ४५९, ५००.

नियमन, प्रमाणभाषेतील ४५२.

निरुक्त ६, १०, ११, ५१५.

निर्गीत [बहिर्गीत, शुष्काक्षरगीत, शुष्क, निरर्थ शब्दांचें गीत] ४००

निर्मितिमधील दंभ ४७६.

निलै, आह-; पुर-३७७.

निश्चय, बुद्धिचा ५३६.

निश्चितार्थानुपलब्धि ४८४.

निःशब्द क्रिया आणि मृदुवर्ण १६१.

„ हस्तक्रिया हे लयमापनसाधन २२९-२३०.

निष्काम (कला) ६२.

नीति (= वर्तनव्यवहारांतील विचारविवेकांचें शास्त्र) १०, ११.

नुकळ २५२.

नृत्त (= भावदर्शी नर्तन) १७, २६. नृत्त आणि अर्थबद्धता, अर्थभावकता ३९८. नृत्त
आणि नाट्य ३९७. नृत्त, नृत्य आणि नर्तन ५९५.

नृत्तनाट्य (बाले, " बॅलेट ") ३८०, ३८१, ३८२, ३८३.

नृत्तांतील अंगहार, करण, पिण्डीबंध, रेचक, मुद्रा, चारी ३९७.

नृत्य (ध्वनियुक्त नृत्त, नचकरण) ८, १४, १६, १७, ३२, ५४, ४२५, ५१७, ५२१, ५३९.

" नैसर्गिक सप्तक " (नॅचरल स्केलचें चुकीचें केवळ कोशाधारित भाषान्तर) ६४६.

नोटेशन ३, ९, ४७.

पहा : चिह्नलिपि, लिपि.

,, आणि चलन ४८४.

,, आणि स्कोअर ९.

नोमथोम (नोमतोम, तेनक) ४२५, ४२९, ४३०.

नौगुण (नवगुण). पहा : लयांग, तिस्र.

न्याय ६, ८; १४६, ५१२.

न्यास ४९०.

,, , पदार्थांचा परस्पर-५१२.

न्यासापन्यासविन्याससंन्यास ३९८-३९९.

" पकड " (=रागस्वरूपाचा परिचायक स्वरक्रम) २, ३, ९, ९३-९४.

पक्का गाना ५०.

पखवाज ४, ३६, २५०, २५१, २६६, ३८४, ४२५, ४३२, ४५० ५६१.

पखवाजवादनपरंपरा २५३.

पखवाजाची आंस आणि गाज ३५५.

पखवाजांत ध्रुवमार्गहि रंजक ३५४. पखवाजांत विलंबितलयहि रंजक ३५४.

पंचकल ५५.

पंचजातिगतिभेद ३६८, ३७३.

पंचजातिलघुव्यवस्था ४६०.

पंचद्राविड ३६३, ३८०.

पंचपाणि (=अवनद्ध तालवादनारंभाचे प्रकार): अर्धपाणि=अर्ध्या आवर्तनाचें तोंड, पार्श्वपाणि= खालीपासून, प्रवेशिनी=भन्या भागापासून, समपाणि=पहिल्या मात्रेपासून ४०२.

पंचपाणि ताल ५८, ५९, ६५.

पंचमहाभूतें ४७९.

पंचमांश लयांग ५५८.

पटाह : देशी-, मार्ग- ४१३.

पट्टी (= आधारस्वरनादोच्चता) २५०, ५४२, ५४६, ५४७, ५४९.

पट्टी आणि पठणांतील भेद : उदात्तानुदात्त, स्वरित, स्वरान्तर ३८६-३८७.

पट्टी, बाजाची नर-५६७.

पठडी ४७७.

पठण ४९९. पठण आणि गान ३८८. पठण, कथकांतील ३७२. पठण, तालवादनंतील ३७२. पठण; सस्वर, सुस्वर ३८८, ६४१-६४२.

पठणांतील तालांग, तालावर्तन ३८७.

,, स्वरप्रयोग : अनुदात्त, उदात्त, स्वरित ५३८.

पडद्यांच्या जागा २६४.

पदन्त आणि प्रस्तार १७७, १७८.

,, , बढन्तपदन्त व रागांतील बढन्त १९०.

पढाई, पढार ३५८.

पणव ४१९.

पंडित ३५९.

शिवाय पहा: आचार्य, गंधर्व, गुणी, नायक.

पण ३७५.

पताका आकृति (=उलटा मेढ) १९१, १९३, १९९.

पताका कला ६३, २१४.

पतिता कला ६३.

पत्रिका, वीणेची २६८.

पंद, नाटकांतील ६४, ३८४.

पदक्रम ४७२.

पदच्छेद ४३६.

पदन्यास ५१७.

पदपरिवर्तन, वाक्यस्तोभांतील ३८८.

पदार्थ (=पदाला म्हणजे वर्णक्रमसमूहाला संकेतानें 'अर्थ' दिल्यामुळें होणारी व्यक्ति) ८.

पदार्थ हा अभौतिक १४८.

पद्धति, छाननीची: पुराव्याच्या-, वैद्यकांतील-, संगीतवर्णनाची-, रागवर्गीकरणवर्णनाची भात-
खंडेप्रणीत २, ३, ५, ८-९

पद्मिनी कला ६३.

पद्य ४६८, ४७२.

पद्यमय गीत ४३०.

पद्यरचना, काव्यमय ४१. केवळ गेय ('चीज') ४१.

पद्यरचनाप्रकार ४९५.

पद्यरचनेंतील गणवर्गीकरण आणि लगक्रमवर्णन १५७.

पर्केशन ५७६.

पर्फेक्ट फोर्थ २१२.

पर्म्युटेशन अँड कॉम्बिनेशन २०९.

पर्सन (=**केवळ** इंद्रियकृत ग्रहणक्षणांतील विषयग्रहण) १०, २४. शिवाय पहा : आपर्सन

परण (पर्ण, परन) ४९३, ४९६, ४९७. परण आणि आवर्तन ३४६-३४९, ३९३. परण आणि कायदेछाट ३४८. परण, असमान दमांचें ३४९.

परण, परंपरागत: अबडंबर (आडंबर), इंद्रधन, उखाडपछाड, उमा-, उलटपलट, एकड, कमाली, किला, कुल्पी, गज-, गणेश-, गत-, गाज, गुंवड, घटाटोप, चक्रदार, चारवाग, चार-पांच-छे- (इत्यादि) ' धा ' का, डावपेंच, तडित्-, तलवार, तांडव-, तार-, तोप-, तोपगोला, दो मूहका, नउहका, नन्दी-, पाल्की, पार्वती-, फर्द-, फर्माईपी, बंद-, मंजधार, मेवडंबर, लालकिला, लोम विलोम, शिव-, सलामी, हय-, ३४६, ३४८, ३४९, ३५०, ३५४, ३५७, ३५८, ३६०.

परण, तिहाई व मोहरा ३४६.

,, , स्तुतिपर (' स्तुति ') ३४९.

परणस्वनाकौशल्य: गणितदृष्टिनें, नाददृष्टिनें ३५४-३५५.

परणस्वनेसाठीं समीकरण-गणित ३४८-३४९.

परणांतील ' दमा ' चें लयांग ३४८.

,, बोल आणि टाळीच्या जागा ३४६.

परभाषासंसर्ग ४४२, ४५०, ४६७, ५००.

परभाषासंस्कार ४४३-४५२, ४६०-४६७.

परभाषिक शब्दांच्या उसनवारीचा इष्टानिष्ठ-ग्राह्याग्राह्यविवेक ३५७.

परमेलुमध्ये अनुरणन म्हणजेच स्वरांग ४१७.

परंपरा २६०. --: ग्रीक संगीताची (' वारसा ') ५६१; आरबीफासी ४७३; नाट्यशास्त्रम् प्रणीत ३९४; प्राचीन भारतीय ४६५; सामसंगीताची ३५४.

परंपरागत वर्ताव, -विचारयुक्त, -विधानें ४२८

परंपरागत संगीत हे " शास्त्रीय " च १२५.

,, संगीतांतील प्रमाणबद्ध स्वरलयतालराग १२५.

परस्परतुल्यभाव (बॅलन्स) ४७६.

परिणाम: अवस्था-, क्रम-, गुण-, धर्म-, लक्षण- १७, २४, २९.

परिभाषा २५९, ३७२, ४३१, ४३२-४३३, ४३५, ४३९, ४४०, ४४१, ४४६, ४४८, ४५०, ४५१, ५०३, ५०८, ५१७, ५२४, ५२८, ५३६, ५६६.

परिभाषा आणि रूढि २४२.

,, आणि वर्गीकरण १४६.

,, , अंतःकरणविषयक १४५; अर्थशून्य ६४३; अव्याख्यात ३५५, ३५९, ५६१, गचाल ५६१; शास्त्रीय (शास्त्रशुद्ध) ३५५-३५९; संदिग्ध ३५५-३५९, ५६१, स्वैर ५६१.

,, , अशिक्षित कलावन्तांची, तनलियांची, पखवाजियांची, शास्त्र-परंपरा जाणणान्या पंडितांची ३५४-३५६.

परिभाषा आणि भाषा : उर्दू, द्राविड, फार्सी, संस्कृत, संस्कृतोद्भव, हिंदी २३९, ३५५, ३३६, ४६०, ५००-५०१, ५०८-५०९

परिभाषा, कॉम्प्यूटरशास्त्राची १४९. परिभाषा, च्छन्दःशास्त्रीय ३३, ३७, ३८-३९. परिभाषा, तंत्रशास्त्रविद्यांची व रोजव्यवहाराची ४८३, ४८४. परिभाषा, तन्त्रशास्त्राची हिंदीउर्दू-मधील क्रियानुगामी ३३६. परिभाषा, दृष्टिराम्य विचारसणीची ५५४. परिभाषा, निलैप (अलित, प्युअर) ५४५. परिभाषा, निस्संदिग्ध स्पष्ट ४९८. परिभाषा, पञ्च-वाजपरंपरेची ३४६. परिभाषा, पाश्चिमात्य संस्कारांतून ३९४. परिभाषा, पाश्चिमात्य संगीताची ५४०, ५४५, ५४८, ५६९, ५६१, ५६२, ५६३, ५६५, ५६६, ६४०. परिभाषा, भारतीय संगीताची ३, ५, ६, ७, ८, ९, ११, ५१, ५२, १४६-१५२, २६०. परिभाषा, भौतिक विज्ञानाची ४५४. परिभाषा, यौगिक ४७४. परिभाषा, लयभागांची ८२-८५, ३४५, ५००. परिभाषा, लक्ष्यचारांतील विस्मृत, विकृत ३५५-३५०.

परिभाषानिश्चिती, तालव्यवहाराची ३३६.

परिभाषामर्यादा १५०.

परिभाषालोप ४२४.

परिभाषाविसंगति ५००.

परिभाषा, व्यावहारिक ५००. परिभाषा, संगीतसारांतील ४१९.

,, स्थिरवस्तुरूपाधारित विचारांतून ५६१.

परिभाषेत बदल, लयागांच्या ४६४.

परिभाषेतील अपभ्रंश आणि विपरीत प्रयोग ३५४-३५७.

परिवर्तना ४१८.

परिस्थिति, सामाजिक-भाषिक ४६५.

पल ४१५.

पलटा ३३७, ३३८. पलटा, रेह्याचा ३४४.

पलटे आणि मेलप्रस्तार ३९०.

,, आणि सप्तक ३९९.

पलट्यांची रचना ४१४.

पलै (= मूर्च्छनाप्रकार) : आयप्-, चतुर-, त्रिकोण-, वट्ट- ३७५, ३७७.

पलै (= रागसप्तक) : आरूपलै (करहरप्रिया), कोटिपलै (शंकराभरण), पटुमालपलै (नटभैरवी), विलारिपलै, सेंपलै (हरिकानोजी), सेव्यल्लिपलै (टोडी) ३७७.

पळ्खी (लयांगजातिमिश्रणमालिका) ३४४-३४५, ३७१, ३७२.

पळ्खी : तु-, ति (त्रि)-, चौ-पळ्खी ३४४-३४५.

पाट (पाटाक्षर) २५२, ३६९, ४१३, ४२९, ४६५, ५२९, ५३९, ५५९.

पाटाक्षराच्या मात्रा, द्राविड गणनेमाणे ३६९.

पाटाक्षरोच्चार १०२-१०३.

पाठ, प्रातिशाख्यान्तर्गत ७२.

पाठ : क्रम-, बटा-, घन- ४९९.

पाठभेद; नाट्यशास्त्रमधील असंख्य ३९४.

पाठ्य ३९६. पाठ्य : सस्वर, सुस्वर ६४६.

‘पाठ्य’ छन्द ४६८.

पाठ्यरचना ४६८.

पाणि (=१ विशिष्ट हस्तांगुलिक्रिया २. ताल, ३. ध्वनिचा पात) ३३, ५८, ६२, ८२.

पाणि आणि टाळी ३९६.

पाणिका (एक गीतछंद प्रकार) ४०४.

पाणि प्रकार (=ग्रह) : अवपाणि=अतितग्रह, विताल; उपरिपाणि=प्रतिताल; परिपाणि=अना-
गतग्रह, अनुताल २३६, ४०२.

पात (=तुटक आणि नादध्वनि) ५८, ६२, ६३, ८२, ४०८, ४१६. पात, अतिसूक्ष्मकालिक
४१६. पात आणि उच्चारांतील घोषाघात ३९६.

पातक्रमपरंपरा ४०९.

पात-विराम-मालिका ४१६.

पार्थोस् (पॅथोस) वृत्तिप्रवृत्ति ५६५.

पाद, छंदांतील ६८-६९.

पादपूरण २५५.

पार्ट (= वृन्दगायनवादनाच्या ध्वनिसमूहांतील वेगवेगळे उत्पन्न झालेले सुटे एकेक नादघटक)
५४७, ५५४, ५७०.

पार्ट, ऑर्गानुमचे ५४६-५४७; पॉलिफोनीचे ५४८; हार्मनीचे ५४८.

पार्टिशन थियरी २१२, २१८.

पारलौकिक विषय-विचारधारणा ५७५. पारलौकिक विषय-विचारधारणा, शैववैष्णवपंथीय ३७६.

पारिभाषिक शब्दांचे दोष ५६१.

पांवा ६९, २४८, २५३.

पाश्चिमात्यांचे विचार : उच्चार-, कला-, जाति-, मानसविषयक २५९.

पाळणागीतें ४२.

पिकोलो (पाश्चिमात्य सुषिरवाद्य) ५५४.

पिच (=स्वरोच्चतानीचतेचा कर्णप्रत्यय) ३०.

,, आणि प्रीक्वन्सी (=नादजनक पार्थिव वस्तुची कंपद्रुति) ३१

पिच अॅक्सेंट ४३९.

पिधान (क्लोझर, श्लुस. =ग्रास, ग्रहण, झांकाळणें) ४८२.

पिपीलिकामार्ग, विचाराचा १४६.

पिपीलिका यति ३५, ३६, ३७, ४६, ४७.

पियानिस्सीमो (नादबल प्रकार. अति हळुवार) ५५६.

पियानो (=१. कीबोर्ड म्हणजे पथ्या असलेलें तंतुवाद्य २. नादबलप्रकार हळुवार). ९५, ६१८,

३८९, ५४८, ५५४, ५५६, ५६६. ६४३.

पियानोफोर्ते (=छोटा पियानो-वाद्यप्रकार) ९५, ६१८.

पीलवक्रम २४.

पुकार (ललकार. एक स्वरांलकार) ५१, ४०६, ४३२.

पुंजीकरण (=गट बनवणे) ४८२.

पुडी (=चामडें, खाल), तबला पखवाज मृदंगाची ३७५, ४१४.

पुनरावृत्तिधर्म १५३, ४८७.

,, कालप्रमाणचद्वतेर्शी संबंधित १५३.

,, हा मानीवच १४५.

पुनरुक्ति, वाक्यस्तोभांतील ३८८.

पुनरुत्पादन, नादाचें; विश्लेषणानंतर ४५६.

पुराणोत्तरकालीन विचारदारिश्च ४२२.

पुरावा; (गोळा करणे, ग्राह्यता, -च्या आधारे विचार, -वरून निष्कर्ष. -आणि विज्ञानाभ्यास) ५.

पुरुष, दर्शनांतील ५३६.

पुरुष ३७५.

पूर्वांग, सप्तकांचें ९.

पूर्वानुभूति ४७९.

पूर्णमात्रा ४९७.

पूर्वरंगांतील शुष्कगीतें ४००.

पूर्वसंस्कार ४५७, ४७४.

पुष्करवाद्य (अनुरणनयुक्त रंजक अथतद्ध वाद्य) २५१.

पृथुला गीति (ऋत्वाक्षरयुक्त गायन) ३९७.

प्लुत (एक लयांग) ८२, ३६४, २६७, ४३७, ४६४, ४६५, ४६६, ५२७.

प्लुतकाल (प्लुताक्षरकालमान) ३३, ५५, ६३, ७८, ७९, ८२, ८३, ४१७.

प्लुति ('प्लुति' = उडी. = "अक्षरोच्चारार्थे कितीहि प्रमाणानें दीर्घत्व" ही आधुनिक छंदविवेचकांची कल्पना.) ४३७, ४७८.

पेंच (=विषम स्वरांगतालांगद्वंद्वांचे अलंकारक्रम) ३६०.

पेटी, वाज्याची; हात-, पाय-. (रीड ऑर्गन, हार्मोनियम) २४६, २४८, २६३.

पेटीबादक २४८.

पेष्ठी (पेष्कार, पेक्षकार =सादर करणे) ३४३.

पेष्कार; अजरालयाचा, दिल्लीचा ३४३.

,, आणि कायदा व गतकायदा ३४३.

पेष्कारकायदा; त्यांतील ठेक्यांची खालीमरी ३४३.

पेष्कारांत ठेक्याचे नानाविध भेद व मिश्रणे ३४३.

पेष्कारांतील बोलबोट, बोलांचें स्वातंत्र्य ३४३.

पॉलिफोनी ४३१, ५४२, ५४३, ५६१, ५६३, ५६६, ५७१, ६७५.

,, : श्री व्हॉइस, फोर व्हॉइस ५७०.

,, चे प्रकार : कोरल प्रेलुड (कोरल प्रेल्यूड), स्मूग, मास, मोते ("मोटेट") ५७४.
पोत (=टेक्सचर) ५६३.

पोथ्या, भूर्जपत्रादिकांच्या २१५.

,, , सामगांच्या हस्तलिखित ३९२.

पौराणिक प्रामाण्य २५९.

शिवाय पहा: ऐतिहासिक प्रमाण

पोलोनेझ (एक नृत्यप्रकार) ५५९.

पोल्का (एक नृत्यप्रकार) ५५९.

पोवाडा (पवाडा) ६१, ५४५.

प्रकरणे, मराठी काव्यांतील ३८३.

'प्रकार' (=फॉर्म, अमुक घाट, रचनाविशेष, "आकृतिबंध") ४३१

प्रकृति (=१. व्यक्तिचा धर्मगुणविशेष २. मूलकारण) ५३६.

प्रगीत (=अर्थयुक्त संस्कारित गीत) ४००.

प्रचार, अवनद्ध वाद्यांतील (=यतिप्रकार) ४०२.

प्रतिकूलसंवेदना (दुःख) १५१, ५३८.

प्रतिध्वनि २७२.

प्रतीति, प्रत्यक्ष संस्थितिची संदर्भानुसार ४८३.

,, , विषयाची पार्थिव-भौतिक ४७४.

प्रतीतिमधील स्थलकालधर्मजाति ४८३.

प्रत्ययसंस्कार, आवर्तनाचा ४९६.

प्रत्ययार्थभास (=ध्यान आणि समाधि यांमधील अवस्था) ५३७.

'प्रथमावर्तन' ४९०, ४९१.

प्रबंध (=१ प्रकर्षाने बद्ध रचना २ अशा रचनेचे नियमानुसारी अलंकृत गीत) ३३, ५०, ३८३,
४१४, ४२८, ४२९, ४३१, ५२८, ५३६, ५३७, ५३९.

प्रबंध : चतुर्धातु-, चतुर्मुख-, चतुरंग-, त्रिधातु-, द्विधातु ४२९

,, : तेनक-, विरुद-४२९,

,, एला: गणैला, मात्रैला ७८, ४१८, ५२९.

,, , देशी (लौकिक) : ओवी, कुट्टनी, कैवाड, चचरी (चर्चरी), चर्चा, झंपट, झोंबड, डेंकी,
डोलरी, त्रिपदी, दस्तिका, ध्रुवल, पद्धडी, मंगल, राहडी (राहटी), लोली, बरपदी ४२८,
४२९, ५२८, ५२९.

प्रबंधधातु : आमोग, उद्ग्राह, ध्रुव, मेलापक ४२९.

प्रबंधप्राण : कला, खंड, प्रस्तार, मात्रा, लय, राग, स्वर ४२९.

प्रबंधवर्गीकरण : (देशी) : आलि, सूड, विप्रकीर्ण ५२८.

प्रबंधांगे : ताल, तेनक, पद, पाठ, विरुद, स्वर ४२९.

प्रमा (=चित्तबुद्धिग्राह्य विषयाचें अचूक यथार्थ ज्ञान) १४६.

प्रमा हेच ध्येय असावें १४६.

प्रमाण : अनुमान, आगम (आप्तवाक्य), प्रत्यक्ष, ऐतिह्य, २३, १४९, ४२६, ४८६, ४९८, ५१३, ५३३.

प्रमाण; पद-; शब्दावयव- ३८५.

प्रमाणकाल ५५, ५६.

प्रमाणगमक, लयाचें ४५८.

प्रमाणवद्धता ११, २२६-२२७, ४६८, ४७२, ४७७, ४८७, ५७२, ५२७.

प्रमाणवद्धता आणि स्वरोच्चतानीचता; -आणि वर्णजाति; -आणि नादबलभेद २२८.

प्रमाणवद्धता: गौण आणि मुख्य ४७६.

,, , लयांगांची ४६८.

प्रमाणवद्धतेचा विचार : गुणात्मक, संख्यात्मक ४८७.

प्रमाणवद्धतेची प्रतीति ४९६.

प्रमाणवद्धतेच्या शास्त्रशुद्ध विचारांस मर्यादा २२७.

प्रमाणभाषा ४३६, ४५१, ४५२, ४६५, ४९३, ५२६.

प्रमाणमात्रा: सेकंद माप ८२, ८६, ८७.

प्रमाणमान २२६. प्रमाणमान, लघुगुरुत्वे ४३७.

प्रमाणशोधन ४९८.

“प्रमाणश्रुति” ५३८

प्रमाणाधिकरण ६, ८.

प्रमाणोच्चार ४३५, ४३६, ४७२.

प्रयोग, भौतिक, देवलकृत स्वरविषयक ३१.

,, , भौतिक, यंत्रसाधित कृत्रिम वर्णोच्चारांसाठी ३०.

प्रयोगयंत्रणा ५७५. प्रयोगाधार ५७५. प्रयोगानुभूति ४८७.

प्रयोजन २९, ४३३, ५१८, ५१९.

प्र-लयक्षण ५२२.

प्रवृत्ति (= १. व्यक्तिचा ‘कल’. २. देशपरत्वे एकूण समाजाची वृत्ति) ४३१, ५४१, ५६५.

प्रवेशक कला (निःशब्द हस्तक्रिया) ६२.

प्रश्नोत्तरविचार, क्रियासंदर्भित ९६.

प्रसर (= आवांका. आम्प्लिट्यूट) ४५५.

प्रसिद्धक (= “एजेंट”) ४७७.

प्रस्तार (प्रस्तारक) ६६, ७८. प्रस्तार, अल्प-महत् भेदानुसार १८३-८४. प्रस्तार, आम्ब-कटुत्तिकादिरसांचा १९७. प्रस्तार, वातपित्तादि विदोषांचा १६७. प्रस्तार, छन्दग्रंथां-तील १६७-१६८. प्रस्तार, त्रिवृत्करण-पंचोत्करणविषयक १६७. प्रस्तार, शिल्पग्रंथांतील

१६७. प्रस्तार, संगीतग्रंथांतील (तालप्रस्तार, स्वरप्रस्तार) १७७. प्रस्तार, खंड-
१९०-१९१, १९४. प्रस्तार, जातीमधील स्वरांचा व वर्णालंकारांचा २१४. प्रस्तार, देशी
लघूपाययुक्त शब्दांचे १८५. प्रस्तार, नाट्यशास्त्रमूमधील २१३-२१४. प्रस्तार, पाटा-
क्षरांचे १७८-१८०, १८१, १८८-१८९, १९७, २०३. प्रस्तार, मात्राखंडांचे ४०९.
प्रस्तार, मेल-१९०-१९१, १९४. प्रस्तार, मेलखंड-१९०-१९१, १९४-१९७, १९८-
२०२. प्रस्तार, यतिप्रकारांचे १६९. प्रस्तार, रागस्वरांचे १७३-१७६, १८०-१८१,
१९५-१९६, २०५-२०६. प्रस्तार, लयांगांचे १८१, १८३-१८६, १८९, २०२-२०५,
२१८, ४१३. प्रस्तार, संगीतांतील कूटतान-; जाति-; प्रबंध-; मूर्च्छना-; २१४.
प्रस्तार आणि ऑर्गेनिक केमिस्ट्री (कार्बन-हायड्रोजन संयुक्तविषयक पदार्थविज्ञान; "संद्रिय
रसायनशास्त्र") २११.

प्रस्तार आणि कायद्याचे पलटे ३३७-३३८.

„ आणि डिजिटल कॉम्प्यूटर २११.

„ आणि छन्दांची यादी १६८.

„ आणि नोटेशन ४१४.

„ आणि बोल बांधणे १७९-१८०, १९७, २०३.

„ आणि साथ वाजवणे १८९-१८१

प्रस्तारक्रिया (=प्रस्तार करणे-मांडणे) १६६, १६७, १७४. १७५, १७७.

„ आणि प्रस्तारविचार १६८, २०६-२०७.

प्रस्तारभेद (भेद-अवयव) २५४, ४७१.

प्रस्तारभेदविचार आणि गीतवर्तीव २०५-२०६.

„ आणि टप्पा २०६;- आणि ताना २०६. -आणि बोलताना २०६.

प्रस्तारभेदांक (भेदांक, उद्दिष्ट) १६७, २१२.

प्रस्ताररीती : गणेश दैवज्ञाच्या २१०, चरकाच्या २०९; जयकीर्तिच्या २१०; नारायण-
पंडिताच्या २१०; नारायणभट्टाच्या २१०; पिंगलप्रणीत २०९; भास्करा-
चार्याच्या २१०; शार्ङ्गदेवाच्या २१०; रुश्रुताच्या २०९; हलायुधाच्या २०९,
हेमचन्द्राच्या २१०.

प्रस्ताररूप, चाचपुटतालाचे ४०४.

प्रस्तारविचार २११, २४३-२४४, ३७३.

प्रस्तारसाहाय्यक आकृति: पंक्ति, पताका, मत्स्य, मेरू २०२,

„ पंक्ति: गुणोत्तरा, जलौचा, नाराचो, सर्पिणी, सामासिकी २०२.

प्रस्तारांत क्रमाला महत्त्व १७२.

प्रस्तारांतील नष्टोद्दिष्ट-क्रिया १८७-१८९.

प्रस्तारावयव (-भेद, नष्ट) १६६, १६७, १६८, १७३, १७५, १७७, १७८, १८८, २५४, ४७१.

प्रस्तारावरील सांगीतिक बंधने १९०.

प्रहार, अवनद्ध वाद्यांतील थाप; त्रिविध ४०२.

- प्रक्षेप (क्षेप, विक्षेप, आक्षेप) कला (निःशब्द हस्तक्रिया) ६२.
 प्रज्ञा, ऋतंभरा (= संपूर्ण यथार्थसत्य ग्रहण करणारी विवेकबुद्धि) १४६.
 प्राकृत, शौरसेनी ६३, ६४, ८०,
 प्राण, तालाचे २४९.
 प्रातिशाख्ये ३८५, ३८६.
 प्रामाण्य, राजकीय तवारीखांचे संगीतेतिहासांत किती ? ४२७.
 प्रामाण्यविचार ४२६-४२७.
 प्रायोगिक शास्त्रविज्ञानप्रवृत्ति २५९, ४९८.
 प्रार्थनागीते, क्रिस्ती देवळांतील सामुदायिक ५४५-५४६.
 ,, , लाटिन भाषेतील ५४५.
 प्रास ४६२.
 प्रिन्सिप्ल ऑफ् इन्क्रीझिंग एण्ट्रॉपी १५०.
 प्रेमांत्स ("प्रेमंझ". आशयघनता) ४८२.
 प्रेख (प्रेखोलित, दीर्घत्वस्वरालंकार) ७८, ३९०.
 प्रेक्षक ४७६, ४७७.
 प्रॅटिस्टंट पंथाचे संगीत ५७०.
 प्रोबेबिलिटी (संभाव्यता, संभवनीयता) शास्त्र २०९.
 प्रॉसोडी ५०१,
 प्रोग्रेशन ५४४, ५४५, ५५२, ५५३, ५६३.
 ,, कॅर्डिचे ५५२, मेलडीचे ५४४, ५६३; रिदमचे ५४५; हार्मनीचे ५५३, ५५६.
 प्रोग्रेशन, लॉड्ज् ऑफः मेलडिक, -हार्मनिक ५७४.
 प्रोज डायलॉग, ऑपेरांमधील ६४६.
 प्रेझेंट (=रंजक) ११.
 प्रेझर (=रंजन) ११.
 फण्डामेण्ट्स् (=मिश्रजातिकंपनांतील सर्वांत कमी कंपद्रुतिचा घटककंप) २७३.
 फंदा (एक स्वरालंकार) ५०.
 फलांग (एक तानप्रकार) ५२.
 फर्माइष जाणकारांनी जाणकारांस करावयाची ३५४.
 फाईल ४४७.
 फाग (= फाव्गुन, होरी, होळी) ४३२.
 फन्दांगो (एक नृत्यप्रकार) ५५९.
 फार्सी भाषा २८.
 ,, छन्दप्रवृत्ति ४४३, ४४७, ४६०.
 ,, ,, -मधील गुरु-गुस्तार (मदीद-कशीदः) ३४३.

फार्सी संसर्गसंस्कार ४५०, ४५८.

फिका ५२.

फिडुल (व्हायोलिन) २५०, ४४१, ४४९, ५६९.

फिडिक्स (पदार्थविज्ञान, "वास्तवशास्त्र," "भौतिकी."

= शक्तिविषयक भौतिक विज्ञानशास्त्र) २७, ५७५.

फिफथ (= पंचमस्वरत्व) ५४९, ५५०, ५५१.

फिरकी ५२.

फिलॉसफी "तत्त्वज्ञान") २१. -नैचरल (= भौतिक विज्ञान) २५९.

फुगडी १७, ३२, ४३२.

फुल्लडी (एक तानप्रकार, एक परणप्रकार.) ५२.

फैक्टोरियल 'क्ष' २१६.

फैंक (एक तानप्रकार) ५२.

फेर (एक नृत्यप्रकार) १७.

फेर्माता (चांदतारा, स्टाफलिपिमधील एक स्वरांगदर्शक चिह्न) ५५८.

फौक्सट्रोट (एक नृत्यप्रकार) ५५९.

फॉर्म ४३१, ५४३, ५६१, ५६२, ५६३.

, : कांपाउंड, कॉण्ट्रापुंट, फ्री, सेक्शनल, व्हेरिएशनल ५६२.

फोक म्युझिक ("लोकसंगीत") ६०९.

फोनेटिक्स (=साधारण उच्चारविज्ञान) २८, २११, ४४४.

फोनीम (=उच्चारवर्णमातृका) २८, ४३९.

फोनोलजी (=असुकभाषालक्षी उच्चारविज्ञान) २८, ४४४.

फोरगेष्टाल्ट (=क्रमारंभी होणारा मांडाच्या=गेष्टाल्टच्या रूपाचा अंदाज, क्रमारंभीचा संहतिप्रत्यय)

४५७.

फोरफोर टाइम (कॉमन, क्वाड्रुपल टाइम) ५६०.

फोर्तिसीमो (नादबलप्रकार, अतिशय जोरदार) ५५६.

फोर्ते (नादबलप्रकार-जोरदार) ५५६.

फोर्थ (=कोमलमध्यम-स्वरत्व) ५५१.

फ्यूग ५७१

फ्रीक्वन्सी [ऑफ व्हायब्रेशन] (=कंपटुति, "कंप्रता" "आंदोलनसंख्या") ३०-३१.

, आणि पिच (=कर्णप्रतीत नादोच्चता) ३१.

, ऑनलायझर २७४, ४५५.

फ्रेंच हॉर्न ५५४.

फ्रैज (केवळ सेलडीत स्वरवाक्य, इतरत्र मिश्रनादवाक्य) ५६२.

फ्रेनिक नव्हें ६१८.

फ्लॅट (=अर्धांतर, एक पट्टी उतरलेले स्वरत्व) ५५२, ६४३, ६४४.

पल्लव २४८, ५५४, -मिनि ४४९.

बकरी तान ५२.

बट्टावीन २७०.

बदन्त ('बढऽत') आणि प्रस्तार १७०. --आणि बदन्तपढन्त २१२, २१५-२१६.

- , रागाची १७७ १७८.

बदन्तपढन्त १७७, १७८.

बंदीष ४२९, ४३०, ४८९.

बनायक (रचनाकार) ३५९.

बराबर (=मध्य) लय ३५.

बल (=शक्तिमान), नादाचें ५२५.

बल (=नादबलभेदयुक्त लयांगवर्ताव), गायनवादनंतील ३५६.

बल, पल्ल्याचें ३५६. स्वरनादाचें सापेक्ष ४७८.

बलभेद २५७, ४६०, ४६१, ५६०.

बुल्लग २७८.

बंसीतें ४४७.

बसून (एक सुधिरवाद्य) २४८.

बहर ४४७.

"बहुजनसमाज" आणि खऱ्या परंपरागत ज्ञानाचा प्रसार ५, ६, १०.

बळानें उत्पन्न केलेली जाति १५८.

बाकायदा आणि बेकायदा ३४२.

बाज ७१, ४३१.

,, , अलादियाखांचा ३३६. झनाना-मर्दाना २५३, ३१९.

ठुमरीचे : पंहाडी, पंजाबी, बनारस, पूरब (लखनवी) ३०८.

तबल्याचे : अजराडा, दिल्ली, पंजाब, फरुखाबादी, पूरब, बनारस (पुराना, रामसहायजीका),
घंनई, मोरठ ("भीरत") ललियाना ३४२, ३४३, ३४६, ३६०, ४११, ४७७.

पखवाजाचे : कुदौसिंगाचा, नानांचा, भजनी, लोकरचित ३६०.

सतारीचे : फिरोझखानी, मसीतखानी. रझाखानी (गुलामझा), सितारखानी ३०५,
४७७, ४९१.

बाज आणि घराणें २०८, ४९१.

बाज तबल्याचा; आणि डग्ग्याचा शुमारा ३४३.

बाज आणि द्रुतादि लय ३६०.

बाज आणि वृत्तिरीतिप्रवृत्ति-गीति ५४१.

बाजची (=बाजती, पहिली) तार, तंतुवाद्यांतील ५२५.

बाजाची नक्कल ३६०.

बाजाची पेटी १६, ५६७, ५६९, ५७१. —'बिसुरी' २६२, २६४.

बाजाची विकृति ३६०.

बाजाचें अनुकरण ३५९.

बाजाचे लक्षणवटक : स्वरांगतालांची मांडणी, लयक्षणांची योजना, नादबलभेदांची मांडणी आणि त्यांचा व्यक्ताव्यक्त स्पष्टपणा, भूमिका—निश्चिति, एकजिनसी वृत्तिरीतिगीति ३५९.

बाजाच्या भेदांची व्यक्तिगत कारणें : अनुभव, अभ्यास, पिंड, भाषा, मनःप्रवृत्ति, दारीरसामर्थ्य—दौर्बल्य, शिक्षण, साधनानुकूलता, संस्कारबलण ३५९.

बादल तान ५२.

बानी (वाणी), ध्रुपदाची : खंडार, डागूर, (डांकौर, डागर), गौडार (गौबहार, गौभरार, गौहार, गौहरण, गौरहार), नोहार (नौहार) ४७७.

बायां (बाहियां, बाह्या, नर, डग्गा) २५२.

बायांदायां (तबला डग्गा, तबला जोडी, नरमादी) २५२.

बायोलॉजिकल टाइम (=अंतःकरणस्थ कालमान) २५.

बार ५५८, ५७२, ५७३.

बारा सुरांची (पड्यांची) सप्तकव्यवस्था—स्वरपद्धति ५५८, ५६१, ५६६, ५६७, ५७०.

बारीटोन (बेरिटोन) ५६८.

बारोक काल ५७०.

बांसरी २७३.

बासो (बेस, बेज़) ५६७, ५७०.

'बिगुल' (ब्यूगल) २४८.

विजली तान ५२.

बिंदु (=१. एक लयांग. २. एक स्वरांलंकार) ५६, ७८.

विरहन (=विराणी. विरहगीत) २१३, ४३२.

त्रिलावलसप्तक ५४३.

बिहेव्हियर ११.

बीट् (=परस्परस्वरपीडा—व्यत्यय—) ४७८, ५५९, ५७३, ५७४.

बीन १६, २४८, २५०, २६४, २६६, २७०, ४२५, ४३०, ४४९.

बीनाचे गुणदोष २६९

बुद्धकाल ३७६.

बुद्धि : अध्यवसायात्मक, वासनात्मक, व्यवसायात्मक १०, ११, ३२, १४७, १४९, ४८०, ५३६.

,, हें सेंट्रल प्रोग्राम प्रोसेसर यूनिट १४९.

बुद्धिक्रीडा ४९७.

बुद्धिक्लेश ४७४.

बुद्धिनिश्चय (बोध, "बोधन") ५१८, ५३६.

बुद्धिव्यापार ४८०.

बुहूर (बहूरचें अनेकवचन) ४४७.

ब्यूटी शब्दाच्या नाना अर्थच्छटा ११,

वेआड (वेआडी, पावणेदोनपट लय) ३४५.

बेटून ५५९.

बेल (Bel, नादबलाचें भौतिक मान.) ४५५. पहा: डेसिवेल.

बेलय गळेबाजी ५०५; -गायन ४४०.

बेलयपणा ५२, ३२७, ३२८. बेलयपणा आणि प्रस्तारविचार १८१ बेलयपणा आणि भाषित-
तारतम्य २०७-२०८. बेलयपणा आणि लयभंग २०६. बेलयपणाची व्याख्याकल्पना,
बुझुर्गीची २४२.

बेसुरेपणाची व्याख्याकल्पना, बुझुर्गीची २४४.

बेहलावा (एक स्वरांलंकार) ५१, ५७.

बैत ४४६, ४४७.

बैत इ मुन्नाहिफ, बैत इ मुझाहिफ ४४७.

बैसाखी ४३२.

बाँगो (बोंगो) ५६१.

बोटाची छेड २७३.

बोधग्रहण-संग्रह-संग्रहव्यवस्था ४७९.

बोल, भाषेतील ४५८.

,, , वस्तुचा द्योतक (वाचक) ४५८.

,, , वाद्यांतील : भाषिताचें अनुकरण २५१, ४४७, ४५०, ४५१, ४९४-४९६.

बोल, आठ अक्षरांचा; दीड मात्रेचा ३४३.

,, आन्दोलनयुक्त, आसदार, कडक, खाली, (=घोषहीन), खुला, जोरदार (=बलवान्, बलिष्ठ),
बंद (=अनुरणनहीन, स्तंभित), भरा (=भरदार, भारी, घोषयुक्त), घुमारेदार १६०, २३८,
२५४, २७९, ३३६, ४६१, ४६४, ४८९, ४९३, ५५९, ४६५.

,, , पल्लवाजाचे ४२५; बाजाच्या पेट्यांतून काढणें २६४; मृदंगाचे रत्नाकरवर्णित: कुट, खंड,
शुद्ध ४१३-४१४; वीणेचे ("नोमूतोम") ४२५; सजातीय ४९३.

बोलउपज्ञ ४३.

बोलतान ४३, ५१.

बोलपट ४६१.

बोलपलटे ४१३.

बोलवांट ३२, २१३, ३७०, ३७१, ४०४.

बोलबोट: तबल्याच्या अजराडा बाजांत २१३, ३४३, झुपद-गानांत ४४२; वर्णोच्चारं २१३, स्वरांत २१३.

,, आणि कायदाळाट ३४३.

,, आणि प्रस्तारभेद १८०-१८१, १८५, १८६.

बोलमालिका ३७२.

बोलाची आंस आणि लयांगाचें 'एक'मान २३८.

बोलांचा चोखपणा ३६०.

,, निकाल, रत्नाकरांतील ४१३.

बोलीभाषा, समाजसमूहाची ४५२.

बोलीभाषांतील उच्चार २३३-२३४.

बोलेंरो (एक नृत्य प्रकार) ५५९.

बोल्यावणी ३५८.

बौद्धमत २४.

ब्रह्मायामेद मनुष्यकृत १४६.

ब्रह्माचें अनाद्यनंत सर्वव्यापित्व २५.

ब्राह्मणवर्ग, पौराणिक आणि वैदिक ३७९.

"ब्राह्मणी" वर्चस्व ५७१.

ब्रास ५७६.

ब्रेव्ह (Breve) ५५७, ५५८.

ब्लिस (= आनंद) ११.

भंग, पद-वाक्य-वाक्यभाग-शब्दांचा (यतिभंग) ३८, ४२.

भाटचारण वर्ग ४२२.

भांडवाद्य (भांडी) २४७.

भातखंडे संगीत पद्धति २, ३, ४, ८, ९, १०, ३२७, ५४६.

भाता (धमनी, दमनी) पेटीचा २६१.

"भार" = सिल्विक क्वाण्टिटी (= वर्णपदाच्या जोरभार-स्वरोच्चता-नीचता-ह्रस्वदीर्घत्वांवर अवलंबून असणारी कर्णप्रतीति) ४३९.

भारताचें परदेशीं दळणवळण इस्लामस्थापनेआधींचें ४२१.

भारती (= वाक्यभूयिष्ठा) वृत्ति ४००.

भारतीय शिक्षणपद्धति : १८५३ च्या आधींची आणि नंतर १९५०-६० पर्यंतची, १९५०-६० नंतरची २२१, ३२२-२२३.

भारतीय संगीत आणि मुसुलमीन ४२१-४२२.

भारतीय संगीत : यज्ञीय, वैदिक, लौकिक ६०२, ६२९, ६३५.

भारतीय संगीतपरंपरेचें मूळ लक्षण १३०.

,, संस्कृति ६८.

भारतीयांचा वैचारिक गोंधळ २२४.

भाव (= १. अस्तित्व, बीडिंग. २. अमुक धर्मअवस्था-जातिची प्राप्ति होणें, विकसिंग.
३. मनोवृत्तिविकार, इमोशन, फीलिंग) ५३४.

भावगीत ४२, ४८, ४९, १२५.

भावना आणि क्लेश ५३८.

भावनारत्मकता ५६५.

भाषण : गद्य, 'जाहीर' 'नाटकी ४६८, ४७०

भाषा : अवधी, अवेस्तान (अवेस्ता) आरवी, इंग्रजी, इटालियन, ईरानी (जुनी फार्सी), उर्दू, अँहले ज्वां, कन्नड, खडीबोली, चेक ("झेक") शंद (झेंद), जर्मन, तमिळ, तेलगु, तुर्की, दखनी, पंजाबी, पहाडी, पँहलवी, प्राकृत (अपभ्रंशादि), फार्सी, फ्रेंच, बंगाली (बांग्ला), बिहारी, ब्राहुई, भोजपुरी, मराठी (अहिराणी, कुडाळी, कोंकणी, कोव्हापुरी, खानदेशी, गोमंतकीय, पुणेरी, मालवणी, वन्हाडी), मलयाली, मालवी, मेवाडी, राजस्थानी (मारवाडी) ब्रज (ब्रज), "शुद्ध" (= सरकारी) हिंदी, संस्कृत (सरकारित, पाणिनीय, वैदिक) हिंदवी, हिंदी २५२, ३०८, ३४६, ३६३, ३७६, ३८०, ३८१, ४२०, ४२१, ४२६, ४३२, ४३६, ४३९, ४४३, ४४४, ४४६, ४४८, ४५१, ४५८, ४६४, ४६५.

भाषा, देशी (देशीय, प्राकृत, बोली, लोक-) ६४, ४३५, ४३६, ४६४, ४६६, ४७२, ४७३, ५२९. भाषा, प्रमाण-४३५, ४४४, ४४६. भाषा, व्यंजनबहुल द्राविड ५०१. भाषा, आणि गायनवादनभेद ४९८.

भाषापरत्वें उच्चारभेदजन्य लयभेद : इंग्रजी-मराठी, कन्नड-मराठी, तेलगु-मराठी, बंगाली-मराठी हिंदी-पंजाबी, फार्सी-उर्दू, उर्दू-पंजाबी ९०-९१.

भाषापरत्वें छंदप्रवृत्तिरीति १६४.

भाषाभेद आणि तालभेद ६४, २९६. २९७-२८८, २९६-२९७, २९९-३००, ३०२-३०५, ३०६-३१४, ३१८-३१९, ३२९-३३१, ३३५.

भाषाव्यवहार आणि संकेत ५३०.

भाषाशास्त्र ४५२.

भाषासंकर, फार्सी-हिंदी ४५०.

भाषासंकरोद्भव छंद, ताल, राग, वर्णालंकार ४२२.

भाषासंकेतभेद आणि अर्थपर्यायभेद ४८४.

भाषासंप्रदाय ४५९, ५०९.

भाषासंसर्ग-संस्कार ४४४, ४५०, ४५१, ४५९, ४६१.

भाषेंतील ध्वनिसंस्कार ४६९.

भाषेवर बलात्कार आणि ठेके २८१-२८२.

भाषित ४३३, ४६८. भाषित आणि अर्थ ४६९. भाषित, गुलेलू ("छांदस म्हणणी") ४६७.
भाषिताच्या मूळ घटकावयव वर्णमातृका (फोनीम) ४३९.

भाषितांतील ध्वनिक्रिया २२७-२२८. भाषितांतील खंडोत्पादन ४६१, भाषितांतील रंजकता
व लयप्रमाणबद्धता २०७-२०८ ४७८. भाषितांतील शून्यप्राय लघु-गुरु ४०६.

भाषितोच्चारक्रम ५०५.

भाषितोच्चारक्रमाची श्रेणी, गद्यापासून गायनापर्यंत ४६८.

भाषितोच्चारार्थे अनुकरण, भारतीय वाद्यवादनांत ४६९. पहा: बोल

मार्थेतील अर्थहानिकारक फेरफार ३५७.

,, उच्चारप्रवृत्ति-संस्कार ३५७.

भेदांचा क्रम, धर्मेजातिलक्षणअवस्थामधील २२६.

भोग (गायनांतील विस्ताराचा एक प्रकार) ४३०.

भोंगा (भोंडा) आवाज २५०.

भौतिक (पार्थिव) उच्चारवस्तू ४५७.

भौतिक गमके, उच्चारशास्त्रांतील ४५८.

भौतिक-अभौतिक हे एक सोईचे वर्गीकरण १४८.

भौतिक विश्लेषण ५०१, ५२५.

,, , मिश्रजातिकंपनाचे ४५३, ४५४, ४५६.

भौतिक विज्ञान ("भौतिकी") २६०, २७२, ४५५, ४५७, ५३८.

,, आणि "विचारवंतांचे" त्याबद्दलचे कल्पनाविलास २२२.

,, शास्त्रतंत्रे आणि शब्दपांडित्य ४८५-४८७.

,, साधन, नादविश्लेषणाचे ४५६.

मक्तूब ४४६.

मक्तूबूझ ४४७.

मखबून ४४७.

मगण, अक्षर—; मात्रा— ३७४.

मट्टम्—(= गतिजाति) ३७७.

मट्टीतान ५२.

मट्ट (= मधु) नादै ३७५.

मत: जैन, नैय्यायिक, बौद्ध, मीमांसक, लोकायत, वैयाकरण, वैशेषिक, सांख्य ७१.

'मत,' संगीतविषयक: "इन्द्रप्रस्थ," भरत, शिव, हनुमत्, ७५

मदीद (=गुरु) ४४४-४४८.

"मध्यम म्हणजे मिडल एफ किंवा मिडल सी" ३८९.

मध्यमवर्गीयांचे रसग्रहणात्मक लिखाण २६७.

मध्य (मध्यम, चलती, बराबर) लय ३५, ३६, ४५, ५४, ५५, ५६.

मंत्र ४७१.

मंद्र (स्वरज) ४५४.

मंदिरसंगीत ५४६.

मन्दूत्र ४२१.

मन, मानवाचें ११, २०, २४, ३२, १४९, ५३६. मन आणि मनन १४७. मन हें
स्टोअर व मेमरी, पण कॉम्प्यूटरहून अधिक १४९-१५०.

मनुष्य हाच द्रष्टा १४६.

मनोभाव ५२४.

मर्दल २५१.

मरुत् वीणा (गजानें वाजवावयाची) ६९.

मलिट-टोर्नेलियी ५५४.

मलफुझी ४४६.

मस्तह्व ४२१.

महंमदकाल ३७६.

महाआड (महाआडी, दुप्पट आडी) ३४५.

महाकुआड (दुप्पड कुआड) ३४५.

महानाटकवीणा ६१९.

महापंक्ति छंद ६८.

महाप्राण २८.

महावेआड (महावेआडी, दुप्पट वेआडी) ३४५.

मा = मापणें, मोजणें, हिशोबांत घेणें ५२६.

“ माहण्ड ” ११; “-अँड मॅटर” १४६.

मागची रीति (निवृत्तिप्रधान) ३९७.

मांड (मांडणी, घाट, संघात, संहति, एकीभाव, “ आकृतिबंध ”, गेष्टाल्ट) ४, ४७८.

४८०-४८१, ५६५.

माझकी (एक नृत्यप्रकार) ५५३.

मातु (= गीताचा आधारविशेष, शब्द) ५४.

मात्रा, दर्शनांतील पंचमहाभूतविषयक १८, २४, २६, ३२-३३.

“ ” : मात्रास्पर्श (बाळविषयाच्या जाणीवेचें कारण) २४, २६, ३२-३३, १४८,
४५७, ४७४.

मात्रा, उच्चार-छंद-नावा-व्याकरण-संगीतशास्त्रांतील अनवच्छिन्न कालाचा परिच्छेद करणारें
हेतुकारण; लयमानाचें एकप्रमाण. (१. पांच निमेषांइतकें कालमान. २. पांच [अति]
लघु. (लघुतम) अक्षरांस लागणारें कालमान. ३. उच्चारसुकर न्हत्वाक्षराचें कालमान.
लयमापनाचें आधारभूत कालमान, लयाचें स्वरसापेक्ष एकमान, स्वगांठाचें एकमान.

४. तत्रोक्तनियमपरिमाण,) १८, १९, ३५, ३८, ४६, ५४, ५७, ७५, ७८, ८२, २३, ३६३, ३६४, ३६७, ३६८, ३६९, ३७०, ३८५, ३९१, ३९२, ४०३, ४०४, ४०८, ४३७, ४४२, ४४६, ४४८, ४५१, ४५९, ४६०, ४६२, ४६५, ४६६, ४७०, ४७३, ४९१, ४९२, ४९४-४९६, ४९७, ४९८, ५०६, ५२४, ५२६-५२९.

मात्रा, ॐ काराच्या साडेतीन ३९२.

—, अवसानीची ४९०. मात्रा आणि अंगभाग ४६५, मात्रा आणि उच्चार ४९६, मात्रा आणि कला (=लयनियामक सशब्द-निःशब्द हस्तक्रिया) ४०६.

मात्राकाल आणि लघुकालः परस्पर प्रमाण ८२, ८६, ९६.

मात्रामान आणि श्रवणसंबंधित व्याकरण ४६६.

मात्रा ही हस्तक्रिया नव्हे, क्षणिक नव्हे ८६

मात्रा हा आघातक्षण, आघातनाद नव्हे; कालखंड होय १२३, १२४ २३९.

मात्राकालमान-प्रमाण ४०७, ४१७, ४४५, ४५१, ४६४, ४६५, ४७३, ४९८, ५००, ५२७.

मात्राकालमानप्रमाण, सेकंदांत मापः ज्योतिर्गणितग्रंथांतील निमेषव्याख्येवरून (आर्यभटीय, सिद्धान्तशिरोमणि, बृहत्संहिता) २३०, २३१. नाडीच्या ठोक्यांनुसार तालदशप्राणदी-पिकेच्या नियमानें २३१.

मात्राकाल हल्लीं सोईप्रमाणें मानतात २४२.

मात्राकालाच्या अंशभागांतील (कलामधील) लघुतर-लघुतम अक्षरें ३४५.

„ अंशभागांचें पूर्णांकांत रूपान्तर २४२.

मात्रागणः ज, न, म, ख ७८, ३७४.

मात्राछंद (जाति) ४४५.

मात्रानियमन ४७३,

„ वैदिक अक्षरछंदांतहि आहे ६८

मात्रानियमित जाति ३८८.

मात्रानिर्मिति आणि मुखोच्चार ३८६.

मात्रानिश्रय, श्रोत्याचा ४६६.

मात्राभाग (=मात्रेचे अंशभाग, $\frac{१}{४}$ पासून $\frac{१५३}{४}$ पर्यंत अथवा पुढें कितीहि; कला. मात्रेचीं अंगें; स्वरांगें, लयमानांगें=लयान्गें) १५५, २५५, २८५, ३४१, ३४२, ३४६, ३४७, ३४९, ३५३, ३६३, ३६४, ३९१, ३९२, ३९४, ४४८, ४६०, ४६६, ४९१, ४९७, ४९८, ५०१, ५२६.

मात्राभाग आणि देशी छंद २३५.

„ आणि यतिभेद २३५.

„ , प्रस्तारांत १६८.

मात्राभागांची नांवें: कला, विंदु अथवा चतुर्भाग, विराम, अणु अथवा अणुद्रुत, लघु ८४.

मात्राभागांची प्रतीति ९८, ९९, १००, १०१, १०२, १०३.

मात्राभागांची विविध जोडणी १४२

मात्राभांगांच्या गुणित पटी (स्वरांगें): अणुविराम, लघुद्रुत, लघुविराम, गुरु, गुरुविराम, गुरुद्रुत, प्लुत, प्लुतविराम, इत्यादिक ९६, ९७, ९८, ९९, १००, १०१, १०२, १०३, १०४, १०५, १०६, ४४५.

मात्रामापनभेद : भारतीय परंपरेचा, आरबीफासी परंपरेचा, संकरजन्य ४४६.

मात्रामालिका : दीर्घ, अतिऋस्व, ऋस्व १४०, १४१, १४५

मात्रालग्नक्रिया २१४.

मात्रावृत्त : ४६७, ४७२.

शिवाय पहा : मात्राछंद (जाति)

मात्रासंख्या ३६५.

मात्रासिद्धि ५०१.

मात्रे ३७५.

मादी (= तबला, दहिना, दायां) २५२.

मान, तालाचें (= 'समयकी तोल' वजन) ४१८.

"मानववंशशास्त्र" (= अँथ्रॉपॉलजी) ५.

मानवसमूह व एकेक माणूस ४७८.

"मानसशास्त्र" ५, ७, ११, २५, २६, २७, ४७३, ४८०, ५०७, ५७५.

मापन आणि रूढव्यवहार २४२.

मापनविचार १३, १४-१९, २२-२३, २६, ४६, ५३०.

मायनर थर्ड, जस्ट (= अनटेंपेर्ड) २१२.

मार्जना, अवनद्धवाद्यांच्या: अर्धमायूरी, कामारवी, मायूरी ४०२.

मार्ग (= ठरलेला कायदा. अमुक इतक्या मात्रांना एक कला): अर्धचित्र, अर्धघट्टचित्र, चित्र, चित्रतर, चित्रतम, दक्षिण, ध्रुव, वार्तिक [वृत्त] २६, ३३, ३४, ४५, ५६-६०, ६२, ६३, ६५, ६६, ६७, ७८, ८२, ८३, ८४, ११५, १५५, १५६, १६२, २३३, ३२४, ३७२, ४०१, ४०७, ४१६, ४६५, ४७२, ५२४, ५२९, ५६१.

मार्ग आणि देशीनियम एकाच स्थलकाली अस्तित्वांत असू शकतात २३३.

मार्ग आणि चच्चटपुटादि यथाक्षर ताल २४०.

„ „ द्रुतादि लय हें एक नव्हे ४०७.

„ , कलाविधि व द्रुतादि लय ४०६-४०७.

„ , तालांग (लघु) व स्वरांग (मात्रा) २३३.

„ , निबद्ध, देशी अल्पनिबद्ध ते अनिबद्ध २९५-२९६.

„ , मात्राकाल व हस्तक्रिया ४०७, ४०८.

„ , अवनद्ध वाद्यांचे : अड्डिता, आलित, गोमुखी, वितस्ता ४०२.

मार्गकल्पना ४०५-४०६, ४९७.

मार्गकल्पनेची जागा स्वरांगतालांगांच्या परस्परप्रमाणनिर्देशानें घेतली ४०५-४०६.

मार्गताल ५८-६०, ६५, ६६, २९५-२९६.

मार्गताल, संकीर्णः आक्रीडित, खंजक, खंजिका, त्रिगता, नत्कुट (नकुट), नकुटी, त्रिलंबित,
हेला ४१३.

मार्गतालांचा विस्तार २४१.

मार्गतालांचें मिश्रण २४१.

मार्गातील एक-द्वि-त्रि-चतुः-पंच (इत्यादि)-कल रूपें ४०६, ४०७.

मार्गांत स्वरांगतालांगांच्या परस्परप्रमाणाचें सातत्य अवश्य २३३.

मार्गानुसारी उच्चारभेद, बलभेद, स्वरत्वभेद ४७३,

,, लयवर्ताव अतिनिबद्ध २३४.

,, वर्तावांत एक-द्वि-कलादि भेदप्रकार २४१.

मार्गावलंबी पदे-वाक्ये-शब्द ४७२.

“मार्गी” (= मार्ग) राग ५०, ६६, ८२.

“मार्गी” (= मार्ग) संगीतांतहि स्वरालंकार व ताना आहेतच ६०४.

मालोपमा ५१२.

मिडलः -जी ५६९. -सी ५६७, ५६९.

मिनिम् ५५६.

मिन्सूए (“ मिन्सूएट.” एक नृत्यप्रकार) ५५९.

मिश्रध्वनि, पाश्चिमात्य संगीतांतील ५४७.

मिश्र-संकीर्ण मार्गतालांची व गीतप्रकारांची नांवे एकच ४१३.

मिश्रजाति लघु ३६४.

मिस्त्रा ४४६.

मीटर (= पाश्चिमात्य संगीतांतील चरण) : कांपाउंड, क्वाड्रुपल (कॉमन किंवा फोरफोर
टाइम), ड्रुपल (डबल), ट्रिपल (थ्रीफोर टाइम) ५५६, ५५८, ५५९, ५६०, ५६१,
५६२, ५६३.

मीडियंट ५५१.

मीड (= कर्षण, एक स्वरालंकार; अवनद्ध वाद्यांतहि) २८, ५०, ५१, ५७, २५३, ३६४, ५२५,
५३८, ५५८.

मीडिचा आभास, बाजापेटीतून २६२.

मीमांसक २०.

मीमांसा (उत्तर, पूर्व) ६, ८, २०.

मुक्काम (एक स्वरालंकार, एका स्वरावर थांबणें) ४७.

मुक्काम (= १. स्वर. २. सप्तकांतील स्वरव्यवस्थापद्धति) ४२०, ४४९, ५००.

मुकुटम् ३७१.

मुखडा ३४०, ४८९, ४९२.

मुखड्यांतील अवसान [= “सम”] व खाली ३४०.

- मुखध्वनि ५१२.
 मुखपाठ, मुखपाठपरंपरा ४२८, ४३३.
 मुखवेदी तान ५२.
 मुखवेध १११, १२०.
 मुखवाद्य २४७.
 मुखोच्चार ५५४.
 मुझाहिक ४४७.
 मुयेंपु ३८२.
 मुदलनादै ३७५.
 मुद्रा, नृत्यांतील १७, ३१.
 मुन्फरिदे ४४७.
 मुफ्रिदे ४४०.
 मुरकी, दोन-तीन-चार...स्वरांची [एक स्वरालंकार] २, ८, ५०, ५६, ३६४, ४३२, ५५८.
 मुरक्कवे ४४७.
 मुज [एक अवनवद्ध वाद्य] २५१.
 "मुसुलमानांचे भारतीय शास्त्रविद्याकलांवर आक्रमण" ५, ६५.
 "मुसुलमानी प्रभाव" ५००-५०१.
 " „ संकर " ५०१.
 मुल्लु : आह-, आहपुर-, कलै-, पणमै-, पुर-, पुरप्पुर- ३७५-३७६.
 मूर्च्छना ७०, २६८, ३८९.
 „ : औडुव, विकृता, शुद्धा, षाडव, सकाकली, सकाकल्यन्तरा, सम्पूर्णा, साधारणकृता,
 सान्तरा ११५. मूर्च्छना पद्धति ४२०, ५००.
 मूर्तिशास्त्र [=स्कल्पचर] ४, ६.
 मूर्धन्य वर्ण २७.
 मूलक्रम, मेलप्रस्तारांतील १९४-१९५, १९९.
 मूलतत्त्व (= १. एलेमेंट. २. फंडामेंटल "प्रिन्सिपल्") ५१५.
 मूलपंक्ति (मौल), खंडमेरुमधील १९९-२०२.
 मूलप्रकृति २०, ५१५, ५१६, ५१८.
 मूलप्रमाणमानमात्रा ४९७.
 मूवर (त्रिमूर्ति) ३७८.
 "मूलस्वरसप्तक" ५४३.
 मूह, तुकडा आणि मुखडा; परणांतील ३५२.
 मृदंग ३६, ६९, २५०, २५१, २५२, ४१३, ४१४ शिवाय पहा : पखवाज, भजनी ४१९.
 मृदंग आणि परिभाषा; उर्दू, संस्कृतोद्भव ३४६.
 „ आणि तबल्याचे बनारस-"पंजाब" वाज ३४६.

मृदंगम्, माटलम्, मुल्लु ३७५, ३७९.

मृदंगविलेपन ४०१.

मृदंगा यति ३५, ३६, ३७ ४६,

मृदंगाचार्य ३६०.

मॅट्रिक्स ऑनॅलिसिस २११.

मॅथेमॅटिकल ऑनॅलिसिस ५३५.

“मॅन अँड नेचर” १४६.

मॅहज़फ़ ४७७.

मेझर ५५८, ५५९, ५६०, ५७२, ५७३.

मेटर [मीटर, ग्रीक] ५४१.

मेट्रोनोम ७८, २३१.

मेत्सोपियानो (साधारण हलुवार) ५५६. मेत्सोफोर्ते (साधारण जोराने) ५५६.

मेत्सोसोप्रानो (अतितरप्राय) ५६८.

मैदूच्या व्यापाराचा अभ्यास ४५७.

मेमरी-रिट्रीव्हल; -स्टोअर ४५७.

मेरु १९१, १९३, १९९, २६८.

,, : खंड-, गुरु-, द्रुत-, प्लुत-, मात्रा-, लघु-, संयोग-, सु-मेरु १९१, १९२, १९३, १९८-२०२, २१४, २१५, २१८. मेरु वैदिक पाठांत २०९. मेरुचा पाया आणि शृंग (शिखर) १९१, २१५; -चे कोष्ठ १९१.

मेल (=सप्तकांतील स्वरव्यवस्था) ८. (=बंधनयुक्त क्रम) २१७.

,, आणि रागजनक सप्तके २१७. मेल वेंकटाध्वरि (वेंकटेश्वर, वेंकटमखी) चे २१५.

मेलचक्र, बहःतर मेलार्चें २१७.

मेलपद्धति (‘थाटपद्धति’) ५००.

मेलबंधन, मेलप्रस्तारामध्ये स्वरक्रमावर १९०.

मेलप्रस्तार आणि सांगीतिक बंधननियम १९०-१९२.

मेलप्रस्तारांतील पूर्व-अपर १९४-१९५.

मेलडी ५४४, ५७०, ५७४, ५७५, ६०८.

,, आणि आप्तेतील वादय ५४४. मेलडी, “अँग्युलर” ५७०. मेलडी, कोराल ५७०.

मेलडिक प्रोग्रेशन; -लाइन ५४३, ५४४.

मेलडीची धर्मलक्षणें : डायमॅन्शन (= विस्तार); डिरेक्शन-अवरोही, आरोही, स्थिर (स्टेटिक); डिरेक्शनमधील क्लायमॅक्स (उच्चबिंदु, हाय पॉइंट); प्रोग्रेशन, प्रोग्रेशन-मधील स्वरांतरमानें निकट अथवा दूर (क्लोजंट अथवा डिस्जंक्ट), रजिस्टर (मंद्रतारादि क्षेत्रस्थान) ५४४, ५४५.

मेलोपक ४२९, ४३०,

मेलिझ्मा (= द्रुत स्वरालंकार) ५४६, ५४७.

मेलिवु-सामन्-वलिवु ३७५.

मेषान्त्र [तंत्री] (=तांत, रोडा) २६५.

मौड्युलेटेड वेव्ह ५३८.

मौड्युलेशन ५५३.

मौडेट ५५८.

मोड (=मूर्च्छनाधारित सतकव्यवस्था) ५४६.

मोतीफ ५४४.

मोनोडी (=मोनोफोनिक कंठसंगीत) ५४३, ५४५, ५४७.

मोनोफोनी ७८, ५४५ ५६९.

मोहरा ३४०-३४२, ४९३.

„ बादम (दमदार), वेदम ३४२. मोहरा साथीचा ३४०-३४०. मोहरा आणि गत ३४०. मोहरा तुकडा ३४१-३४२. मोहरा आणि तोडा ३४०.

मोहऱ्याच्या बांधणीसाठी समीकरण (गणित) ३४१-३४२.

मोहऱ्यांतील आवर्तन, खाली व मात्रा ३४१-; तिहाई ३४०, ३४२. तिहाई व अवसान ३४०-३४१.

‘म्यूझिक’ २६.

‘म्यूझिक सर्कल्स’ व जलसे १२६.

यजुस् (ऋचांचा एक प्रकार : गानदुष्कर) ३८८.

यति (= १. यम् → यति, पुंलिङ्गी शब्द. लयगतिनियंत्रणविशेष. जिह्वेष्टविराम-विश्रामस्थान.

२. या → यति, स्त्रीलिङ्गी शब्द. ‘लयप्रवृत्तिनियम.’ लयप्रमाणक्रमगति. लयाचें तुलनात्मक चलन; गोपुच्छा, [डमरु], पिपीलिका, मृदंगा, समा, स्रोतोगता [स्रोतावहा]). १९, ३४-३७, ३८, ३९, ४०, ४१, ४१, ४२, ४३, ४४, ४६, ४७, ६७, ८२, २३४, ३६९, ३९१, ४००, ४०२, ४१३, ३८८, ४३५, ४३७, ४७०, ४७१, ४७३, ५२३, ५५६, ५६०, ५६१, ६४४.

यति आणि स्वरव्यंजनभेद ३७४. यति, चरणान्तर्गत ४७२.

यति, पाश्चिमात्य डाय्नामिक्समधील (= नादबलभेदक्रमगति) ६४४.

‘यति पडणें’ २३५.

यतिभंग ३८-४१, ४४, १५८, २३५, ४६६.

„ , अवसानीचा ४९०. यतिभंग म्हणजे अनिष्ट अर्थ-उच्चार-पद-शब्द-लयांगभेद २३५.

यतिभाग ४७१.

यतिभेद म्हणजे लयगतिभेद ४६१.

यतिस्थान (यतिक्षण, लयगतिमधील खंडस्थान, यतिचें विश्रान्तिस्थान) ३८-३९, ४४, २३५,

३७३, ४३५, ४३७, ४६१, ४७२, ४३०.

यथाक्षरताल ४०३, ४०५.

यथाक्षर मार्गताल अतिनिबद्ध २४१.

यंत्रणाशास्त्र (एंजिनियरिंग. "अभियांत्रिकी") ६.

यम् (=नियमन करणे) ३५. —(=मोजणे, मापणे) ५२३.

यम (=‘सप्तस्वराः’) अनंतर, पृथक् ७०, ७१, ३८६, ३८७.—मृदु, तीक्ष्ण ७०, ७१.

यमक ४६२, ४७२.

यमान्तरैः अनंतर, पृथक् ७१

यमान्तरैः आणि स्वरत्व मृदु—तीक्ष्ण ३८६, ३८७.

यज्ञ ६८. यज्ञ आणि उत्सव ३८९. यज्ञ ‘साम’ व लौकिक संगीत ६०२, ६२९, ६३५.

या (=जाणे) ३५, ५२३.

याळ् (=ब्याल ? वीण, वीणाप्रकार, विनपडद्यांचा बहुतंत्री) गरड, मकर, सगोड २६७, ३७५, ३७७, ३७९.

यूरोपीय संस्कृति ६८.

योग ५३३.

„ , अवनद्ध बाद्यांतील अक्षरसंचयः गुरु—, लघु—, लघुगुरु अक्षरसंचययोगः ४०२.
योनी, तालाच्या : चच्चत्पुट, चाचपुट ४०४.

रंजक [=प्लेझंट] ११, २९, ५८.

„ निर्मिति ४७६. रंजक पदार्थ : कमनीय कान्त, चारु, मधुर, मोहक, रमणीय, रुचिर, हृद्य, लावण्ययुक्त, सुंदर, सौष्ठवयुक्त १५०.

„ रचना ४७५.

रंजक वस्तुची ग्राह्य मानलेली लक्षणें ४७४-४७७.

„ स्वरमालिका २२६.

रंजकता (‘सौंदर्य’) ४६७, ४७३, ४७५, ४८६, ४८७, ४९३, ५४७.

रंजकताऽनुभूति ४७४—; व्यक्तिगत आणि ‘सार्वजनिक’=समूहगत ४८७.

रंजकता असुरणनात्मकतेने, नादाची ४१६.

„ अल्पकालिक २२६. रंजकता आणि अवसान ४९३-४९४ रंजकता आणि अस्ताव्य-स्तपणा ४७६. रंजकता आणि आमद ४९३-४९४. आणि आर्थिक वर्गमेद ४८७. रंजकता आणि क्रमाचें समप्रमाण २२७. रंजकता आणि क्रियापरंपरेची समविषम प्रमाणबद्धता २२९, ४९३-४९४. रंजकता आणि क्रीडासुख २२७. रंजकता आणि चित्तबुद्धिव्यापार ४८७. रंजकता आणि देशकाल ४८७. रंजकता आणि पुनरावृत्ति १४५, २२७. रंजकता आणि पुनरावृत्तिमधील वैचित्र्यवैविध्य १४५, ३३६. रंजकता आणि प्रमाणबद्धता ४८६, ४९३-४९४ रंजकता आणि मात्रामालि-केचा, लयांगांचा, पुनःप्रत्यय १४१. रंजकता आणि बुद्धिक्रीडा— अक्लिष्ट, क्लिष्ट २२७,

४९३-४९४, ४९७. रंजकता आणि संस्कार भेद ४८७. रंजकता आणि स्पष्टप्रतीति ४७६. रंजकता बाह्य वस्तु व मन यांच्या संबंधक्रियालक्षणांवर अवलंबून १४५. रंजकता बाह्यवस्तुमध्येच केवळ नाही १४५. रंजकता म्हणजे अंतःकाणक्रीडामुख १४५. रंजकता : केवळ कर्णगम्य, केवळ गणितगम्य ४६७. रंजकता, चित्तलव व कंटाळा २३३. सुखक्रीडा व बुद्धिक्लेश २४०. रंजकतेचे 'संख्यामान' ४८६-४८७.

रंजकतेच्या शास्त्रशुद्ध विचारविश्लेषणाच्या मर्यादा २२६-२२७.

रंजकतेतील चित्तव्यापार बुद्धिक्लेशयुक्त नव्हेत १४०, १४१.

रंजकतेसाठी काळप्रमाणवैविध्य १४१.

रचना, घाट आणि मांड (गेष्टास्ट) ४७५.

रजिस्टर (= शारीर नादजनक स्थान) : चेस्ट, थ्रोٹ, हेड (= उरःकंठशीर्ष) ३८६, ५४४, ५४५, ५५४, ५६२, ५६६, ५६७-५६८, ६४३.

रण [रव ?] (= एकरूप, अनेकनाम) ४१८.

रब्बाव २४८, २४९, २७०.

रम्बा (एक नृत्यप्रकार) ५५९.

रव ३४४, ३५६.

रवीन्द्रसंगीत हे भारतीयच १३२.

रसकल्पना, पाश्चिमात्य ५४३.

“ रसायनशास्त्र ” (= नानापदार्थ विज्ञान) ६.

राग (= अनुकूलसंवेदना, सुख) ५३८.

राग, भारतीय संगीतांतील २, ३, ९, ५०, ८०, ४२५, ४२६.

राग, मूर्च्छनाजन्य (शुद्ध) ४८९.

„ आणि सामें (= रागयोनी) ६९.

„ अछोप (अप्रचलित, अनवट. ' विवादी ') ३८१.

„ ग्राम- ८०.

„ , देवरम् मधील; कुरिंजी (= मलहारी), कौशिकम् (= भैरवी), टक्केशी (= कांबोजी), नट्ट (पंतुवराळी), पळंपंजुरम् (= शंकराभरण), पंचमम् (= अहिरी) ३७८.

[हल्लींच्या भारतीय प्रचलित रागांचा पुस्तकांतील उल्लेख येथें अवश्य नाही.]

रागकल्पना, भारतखंडेप्रणीत २, ९.

रागदारी गायन ४९.

रागनामांवल्लचा गोंधळ प्राचीनच ३७८.

रागमालिका ३८१.

रागवर्गीकरणें : 'अमुक थाट अमुक अंग' यानुसार (टेंबे, पटवर्धन, भातखंडे-पद्धती). औडुब-पाडवसंपूर्ण राग. ग्राम-आश्रय-मिश्र-संकीर्ण राग. चलनी-अछोप राग. पूर्व-उत्तर [अंगप्रधान] राग 'पतिभार्याकन्यापुत्रपुत्रवधू'-राग. मार्गी-[मार्गी]-देशी राग.

मेलजन्य-मेलजनक राग. 'मोठाछोटा [हलका, धुव्र]' राग. राग-राणिणी. रागांग-
भाषांग-क्रियांग-उपांग-राग. शुद्ध-छायालग-मिश्र-संकीर्ण राग. समयानुसार
[प्रभात-माध्याह्न-सायं (संध्या) पूर्वरात्रि-उत्तररात्रि-राग] २, ३, ८, ९, २९,
४९, ५०, ६९, ८०, ३८०, ३७८, ३८१, ३८३, ४२६, ४५०, ४८९.

रागसप्तक, 'मूल' (मालवगौड़, बिलावल, कल्याण, काफी, जौनपुरी, भैरवी, 'मेजर स्केल,'
'नैसर्गिक' [नैचरल] सप्तक) ३८०, ६४४.

रागालसि (आलापी) ३८२, ४३०.

राजव्यवहारशास्त्र (अर्थशास्त्र) ६.

राजमत्ता ५७०.

राय, इस्तिखौब, इस्तिहला: ४२१.

रावणहत्ता (गांवठी सारंगी) २६५.

राष्ट्रगीताव्या सरकारी चालीचे लयांग ११३.

रास (रहस. एक नृत्यप्रकार) १७. शिवाय पहा : ताल : रास.

रोटोप्रेड मोशन ५७४.

रीड २६३.

रितादीन्दो ५५६.

रोति (= संगीतातील भावव्यक्तिसाठी आचरलेली तन्हा) ५०, ११५, ४३१, ४७७, ५४१.

रिदूम ४३१ ४३९, ५१४, ५४०, ५४२, ५४५, ५४७, ५४८, ५५९-५६०, ५६१,
५६२, ५६३, ५६६, ५६७, ५७३.

रिदूम आणि लय ५६७.

रिदूमचर्चा, पाश्चिमात्य ४३४, ४३९.

रिदूमचे प्रकार : इरेग्युलर, कॉम्प्लेक्स, रेग्युलर, वुईक, सिकोपेटेड, स्ट्रॉग ५५९, ५६०.

रुक्न ४४६.

रुत (= भाषित) ५३७.

रुद्रवीणा २६८, २६९.

रुध्मांस ५४०, ५६१.

रुद्रिचे नाना पर्याय आणि शुष्कवाद २४२.

रूपसिद्धि ४, २९, ३३, ३९.

रूपक (एक अर्थालंकार) ५०६.

रूपक ताल आणि तिस्रजाति अटताल ३७३.

रूपकप्रबंध ५३९.

रूपान्तर म्हणजे वस्तुनाश नव्हे ५१६.

रेकॉर्डर (सुपिरवाद्य) ५५४.

रेखता (रेखती) ३०७, ४४७.

रेडियो ४, ४१९, ४४९.

रेनेसांस ५७०.

रेफर्मेशन, काउंटररेफर्मेशन ५७०.

रेला ३४४.

रेलाकायदा ३४४.

रेलाकायद्याचे पलटे ३४४.

रेल्याची अखंडगति ३४४. -आठगुण, चौगुण ३४४.

रेसिटेन्ट ६४६.

रेस्पॉन्स, मंदिरगीतांतील ५४६.

रोमॅटिक काळ ५७१.

,, कृति ५४१, ५६५.

ऱ्हस्व (ह्रस्व) लयमान ३५, ४४४.

ऱ्हस्वकला (कालकला) ४०८.

ऱ्हस्वदीर्घत्व २, ३, ३८, ४०, ४७२, ५६०.

,, , भाषित व लिपिकृत ४३५. -लघुगुरुप्लुतादि ४११, ख्याल गीतांतील ४४२.

स्वरनादांचे ५५२. स्पष्टप्रतीत ५५९.

ऱ्हस्वदीर्घत्वाची कृत्रिम ओढाताण ४४०.

ऱ्हस्वदीर्घत्वांतील सूक्ष्मभेद ४४८.

ऱ्हस्वध्वनि ३७, ४६६.

ऱ्हस्वप्राय उच्चाारांची क्रममीमांसा : पात-विराम-सूक्ष्मकाल-कला ४११.

ऱ्हस्व बोलमालिका, अवनद्धवाद्यांतील १११.

ऱ्हस्व लयांगांच्या पुनरावृत्तिने (जपानें) चित्तलय १४०.

ऱ्हस्वाघात ३६७.

ऱ्हस्वाक्षर ३७, ३७२, ४६०, ३६७, ४६५.

ऱ्हस्वाक्षरकाल : अतिदीर्घ व ऱ्हस्वतम २४१.

ऱ्हस्वाक्षरकाल, उच्चारसुकर : मात्रा ८३, ९६, ९७, ९७, ९९, १००, १०१.

,, विविध : कलाविधिसाधित ४०७.

ऱ्हस्वाक्षरप्रचुरता, कथकांतील ३७२ -द्राविड भाषांतील ३६९.

ऱ्हैओस ५४०.

लग्नक्रम (लघुगुरुक्रम, लग्न) ४३६.

लगाव (=लघुगुरुविरामक्रम-प्रस्तार) १८२.

लग्नी ३४४. लग्नी आणि गायनवादनाचा डोल ३४४. लग्नी आणि लड (लडी) ३४४.

लग्नीचा चतस्रलय ३४४. लग्नीचा ताल छोझा आवर्तनाचा अथवा द्रुतलयाचा ३४४.

लग्नीची साथ ३४४.

लड (लडी) ३४४.

लडीचा डोल झुलता ३४४.

लघु. (उच्चार-लृन्द-भाषा-व्याकरण-संगीतशास्त्रांतील, अनवच्छिन्न कालाचा परिच्छेद करणारे हेतुकारण; लयमानाचे एक प्रमाणमान १. [श्रुवमार्गात] एका उच्चारसुकर न्हस्वाक्षराच्या उच्चाराचा काल=एक मात्राकाल. २. [चित्र अथवा वार्तिक मार्गात, कालौघाने हल्ली सर्वत्र] दोन अथवा चार न्हस्वाक्षरांचा काल. ३. [च्छेदःशास्त्रांत] एका न्हस्व (=लघु) अक्षराचा काल. ४. [अतिदेशाने] लागोपाठच्या कोणत्याहि ठराविक स्पष्टप्रतीत समधर्मीय स्वरांगभेदांमधील काल. ५. एका संपूर्ण टाळीच्या क्रियेचा काळ, टाळीकाल. [अतिदेशाने,] पाठोपाठच्या कोणत्याहि ठराविक स्फोट-आघात-आपातादि अतिस्पष्टप्रतीत नादवर्त्तांमधील काल. ७. एका ठराविक संपूर्ण सशब्द अथवा निःशब्द हस्तक्रियेचा काळ. ८ [अतिदेशाने] लागोपाठच्या कोणत्याहि दोन ठराविक स्पष्टप्रतीत सबल अथवा दुर्बल नादवर्त्तभेदांमधील काळ. ९. [दोन अथवा] चार, तीन, पांच, सात, अथवा नऊ थापेकी कोणत्याहि एका ठराविक संख्येच्या मात्रांना लागणारा काळ. शिवाय पहा: मात्रा, १८, ३३, ३४, ३५, ३७, ३८, ३९, ४४, ५५, ५६, ५९, ७८, ८२, २३२, २५९, ३६४, ३६५, ३६६, ३६८, ३७३, ३७२, ३८५, ४०८, ४१७, ४३४, ४३७, ४४४, ४४५, ४५९, ४६०, ४६४, ४६५, ४६६, ४७०, ४७२, ५००, ५०२, ५२४, ५२७, ५२८, ५२९, ५५६.

लघुचा चचकार (तत्कार) : येई (श्रेऽ) ४१६.

लघुचे पांच जातिप्रकार (लघुजाति) : खंड, चतस्र, तिस्र, मिश्र, संकीर्ण ३६४, ३७०, ३७३, ४६०, ५००.

लघु - विराम परस्परप्रमाण ४०४.

लघु, विराम, पात आणि कला ४०८-४०९.

लघु हा टाळी-आघाताचा क्षण नव्हे ८५-८६.

लघुकल्पना, द्राविड ३७३, ३७५.

लघुगुरु (= प्लुत) ४४७.

लघुगुरु आदि भाषा अपुरी २४१-२४२.

लघुगुरुक्रमांत जोरभारामुळे बदल ४०३.

लघु-गुरु-गुरुतर (कोचक [कुचिक]-कशीदे :- मदीद-तत्त्वील), फार्सी छद्दीनीच १४६, ४०१.

लघुगुरुद्रुतप्लुतांचीं मानें नानाविध बदलतीं ४०१, ४०५ ४०६.

” ” अबाधित हें बंधन लृन्दःशास्त्रसाहित्यिक ४०६.

” ” , भाषा आणि स्वररंजन ४०६.

लघुगुरुसाम्य ४०९.

लघुगुरुंचें “आकुंचन-प्रसरण” व त्यांची “ओढाताण” ४३७.

लघुत्व ४३७.

लघुद्रुतगति = देदी ४६५.

लघुप्लुत = काकपाद ८४.

लघुप्लुताचें गुरुगुरुमध्ये रूपान्तर ४०३.

लघुप्रतिष्ठा ४७७.

लघुप्रयत्नोच्चार. (लघुप्रयास). ४३६.

पहा : लघुपाय

लघुमानाचें अंशभाग व गुणित पटी ८४, ९६...

लघुविरामाचा चचकार (तत्कार) : तिप्पतुं, तुय् तिथीई (= तित्थैऽ) ४१६.

लघ्वादि प्रमाणें व लघुपाय ४०७.

लघुपाय (= लघु + उपाय, देशकालसमाजसंप्रदायपरत्वे भाषिताची लघुगुरु आदि कालमानें व त्यांचीं परस्परप्रमाणें यामध्ये होणारे फेरफार : प्रमाणभाषेमध्ये, प्राकृतांत, देशीय (देशी, बोली) भाषांत, म्हणून छंदांतहि) ३३, ९०, २३४, २३७, २८१-२८३, ३८८, ३९४, ४३५, ४३६, ४३९, ४४५, ४६७.

लघुपाय, वैदिक ३९४.

शिवाय पहा : स्तोत्र, स्तोभ,

लघुपायनियमन ९०.

लघुपायांच्या रीतिमर्यादा ४३५.

शिवाय पहा : वेलयपणा.

लघ्न, स्वरांचें ३९८-३९९.

लय (=१. पदार्थादिकांचें आपापल्या उपादानकारणांत विलीन होणें. 'प्रतिप्रसव.' उपशम, शमन. 'साम्यावस्था', 'साम्य.' २. [कोणत्याहि धर्म-लक्षणादि-परिणामपरंपरेमध्ये] गुणपरिणामाचा क्रियाहेतु. ३. [अशा परंपरेमध्ये (क्रमामध्ये)] लागोपाठच्या गुणपरिणामामधील कालमानः (हा लाक्षणिक अर्थ) : लयक्षणांमधील कालान्तरमान. ४. क्रियेला लागून लगेच येणारी विश्रांति. [क्रिया-अनंतर विश्रान्ति]. ५. (लक्षणेनें) क्रिया आणि लगतची विश्रांति एवढा काल. 'कलाकालान्तरकृत समत्वप्रतीति'. ६. [वर्णक्रमामधील] विश्रांतिचा सारभाव. 'श्लेषविश्रान्तिरात्मार्थ'. ७ (म्हणून अतिदेशानें) छन्दोक्षरपदांची कलाकालान्तरकृत समत्वप्रतीति, क्रियेनें आविष्कृत केलेलें कालमान, अथवा कालमान (कालखंड) उत्पन्न करणाऱ्या क्रियेचा आविष्कार. ८. (म्हणून लक्षणेनें) क्रमाच्या कालगतिचें मूलमान; लयगतिचें मान म्हणजेच (लक्षणेनें) लयमान म्हणजेच (लक्षणेनें) लय) ४, ७, १४, १५, १७, १८, २०, ३२, ३५, ३८, ३९, ८२, २३०, ३९६, ४७०, ५३५, ५३६, ५३७, ५६७.

लय, अक्षरगत ३२, ६०, ३९६, ४५९, ४६१; गीतगत ४६८. छंदोगत ७, ४६८. तालगत ४६९. पदगत ३२, ६०, ३९६. वाक्यगत ४६१. शब्दगत ३९६, ४६१. वाद्यगत ३२, ६०, ३९६. स्वरगत ४६९.

लय क्रियेचा ५२२.

लय, चित्त-५१०. ध्यान-५१०. लय छन्दांतील व संगीतांतील : मुळांत एकच; लघुपायांमुळे भिन्नत्वाभास ९०. त्रिविधः नानाविध-अतिद्रुत, अतिविलंबित (अजस्र, गाढ), द्रुत (जलद), द्रुततम, द्रुततर, मध्य (चलती, बराबर), विलंबित (ठाय, विलंबत, संथ) ३५, ३६, ३७, ४४, ४५, ४६, ५४, ५५, ५६, ५७, ७८, ८२, १५५, २३४, २५०,

३२२, २६३, ४००, ४०१, ४०५, ४१६, ४६७, ४६९, ५१०, ५१६, ५१७, ५२३,
५२६, ५२९, ५५६, ५७०.

लय, “मनोव्यापारांतील विविध प्रत्ययांचा परस्पर—” ५३३.

,, , मुख्य आणि गौण ४७०, ४९६.

,, , वार्णांचा (परा-पश्यन्ती-मध्यमा-वैखरींचा प्रतिप्रसव) ५१९, ५२०.

,, , शब्दोच्चारामधील ३८, ५३२.

,, , साहित्यिकांचा ४, ५०८, ५११, ५१२, ५३२.

लय (लयप्रतीति) आणि उच्चारक्रमपरंपरा ४५९. लय (लयमान) आणि छन्द ७, ४३४,
३९६. लय (लयमान) आणि ताल ३९६, ४९५, ४६८. लय आणि यति ५०८.
लय आणि रिदम ४३४, ५०८, ५४०, ५४२, ५४५, ५४८. ५५२, ५५९-५६१, ५६३,
५६७. लय आणि लयबद्धता (लयप्रमाणबद्धता) ५१३, १५५. लय आणि विश्रान्ति
४१६. लय आणि स्वर ३५, ८२, ४६९. लयकल्पना, लयमानकल्पना ५०८, ५१२,
५२२. लयकल्पनाविकृति ४, ४३८.

लयकारक ८३, ४६६, ४९१, ४९६, ५१०.

लयकारी (लयक्रीडा) आणि ख्याल १२३, १२४, ४४२.

लयकाल(मान), प्रमाण—, ७, ५२३, ५३०, ५३७.

लयक्रम ५०५.

लयक्रिया : आड, चौगुण, कुआड, तिगुण, दुगुण, देढी, बेआड, महाआड, महाकुआड, महावे-
आड, -अर्धी, (निमपट) पावपट, अष्टमांश, षोडशांश, तिभाग, षष्ठांश, नवमांश,
द्वादशांश, पंचमांश, सप्तमांश, दशांश, दुप्पट, तिप्पट, चौपट, पांचपट, सहापट,
आठपट, सत्रापट, दीडपट, पावणेदोनपट, सवादोनपट, अडीचपट, पावणेतीनपट,
सवातीनपट, साडेतीनपट, पावणेचारपट, ९९, १००, १०१, १०२, १०३, १०६,
१०८, ११०, ३४३, ३४४, ५७४.

लयगति ४९०, ५०५, ५०८ ५१०, ५२३, -आणि जाति २३६.

लयगतिमधील उच्चारक्रम व त्यांचे डोल-वजन २३६.

लयजाति आणि उपजाति : एकाकी, द्वयस्र, तिस्र, चतस्र, खंड, मिश्र, मानुष, वृत्त, पक्षिणी
१००, १०५, १०६, १०९-११०, ३६५, ३६७, ५५६, ५५७.

“लयतत्त्व,” साहित्यिकांचे ४, ४३४, ४३८, ४८५-४८६.

“लयतत्त्व” आणि “आकृतिबंध,” साहित्यिकांचा ४८५.

,, आणि “विरोध-संगम-समतोल लय,” साहित्यिकांचा ४८५.

लयताल, उच्चारकृत ३९८. लयताल, ऋचापठणांतील व सामसंगीतांतील ३८५-३९४. लयताल,
स्वरांगनिर्मित ५६०. लयताल आणि गीतप्रकार ४१४. लयताल आणि चलन,
बंदीष, स्वरक्रमरचना, राग ३९९.

लयतालकल्पना, भारतीय ५४८.

लयतालकारक स्पष्ट नादभेद; अधोष, अनाघात, आगम, आपात, घोष, निपात, मंथरता, न्हास, विराम, संभन, स्फोट, स्वरोच्चता नीचता, क्षय ४३६.

लयतालनिर्मिति २४७, २४८, ३९६.

लयतालपरिभाषा, द्राविड ३६४.

लयतालवद्धता ३७८,

लयतालमीमांसेची विकृति टाळी आणि आघातोच्चार यांवर भर दिल्यामुळे ४१६.

लयतालवर्ताव, द्राविड ३६९.

लयतालविचार, पाश्चिमात्यांचा ५६३, ५६७. —भारतीय १४, १५, १७, १८, ३५, ३८, ८२, ४४०.

लयतालविधान, 'भरताचे' (=नाट्यशास्त्रमूमधील) ४३४.

„ „ „ ; आणि छंद ४३४.

लयदार आणि वेलय ९६, ११३, १८५, २४३-२४४.

लयदारपणाबद्दल भाबडी समजूत २०८.

लयदारपणासाठी तालक्रियाभ्यास १२२, १२६, १२७-१२८.

लयन ५१०.

लयपरंपरा (लयक्रम) ५१६, ५२६, ५२७.

लयपरिमाण ३४, ३८, ४४, ४५, ५४, ८२.

शिवाय पहा : मात्रा, लघु.

लयप्रतीति ४६२, ४६९. लयप्रतीति गौण, मिश्र आणि मुख्य ४६२, ४७०, ४७२. लयप्रतीति आणि अक्षर, आवर्तन, खंड, वर्णपद, वाक्यभाग ५०१. लयप्रतीति आणि अवग ४६२.

लयबद्ध छेड, तंबोन्याची २७५.

लयबद्धता ४७०, ४७१. —नृत्यांत ४०१ पद्यांत ४३५, ५३९. —संहितांत ३८५-३८८. —तबला-पखवाजांत ३५४-३५५.

लयबद्धता आणि प्रमाणबद्धता ५१३, ५१४.

लयबद्धतेतील समविषम मात्रामानक्रम ४०१.

लयप्रमाणबद्धता ४६९, ५२७, १५५.

„ , कहाण्यांतील; गद्याक्यांतील, वखरींतील ४३४.

„ , अक्षरांतील, खंडांतील, पदांतील, वर्णांतील, शब्दांतील ४६२.

लयप्रमाणबद्धतेतील भेद : उच्चनीचत्व, नादबन्ध, न्हस्वदीर्घत्व, बलशून्यता-नादशून्यता (विराम) २२९

लयप्रमाणमानाचे लेखककृत गणित ५४-१५, ७५, ७६, ८६, ८७, ९२, ६०६,

लयप्रमाणमानाची अचूक (सुयोग्य) निवड १३८.

लयप्रस्तार ३८२.

लय(मान)भाग (=लयांगे) ८२, १७८, ३६७, ४४९, ५२७, ५२८ ५७३.

लयमान २३०, ३९८, ४५८, ४६०, ४७२, ५२३.

„ , खंडगत ४६२. गौण-मुख्य ४६२. —समविषम ५२३.

लयमान-कारक ४६१. -नियमन ४७१, ४७३. -निश्चिति ४७०.

लयमानप्रतीति ५६३. -अक्षरक्रमावरून, खंडक्रमावरून, वर्णपदक्रमावरून ४६५, ४७२, ४७३.

लयमापन : केवळ स्वरनिरपेक्ष, केवळ स्वरसापेक्ष १४-१८, ३८, ८२, ८३.

शिवाय पहा : मात्रा, लघु, स्वरांग, तालांग, लयांग (लयभाग)

लयमानप्रमाण सेकंदांत: टाळीकालावरून ८६, ९२, नाडीच्या ठोक्यांवरून ८७, ९२, ६०६
निमेषमानांवरून ९२.

„ सांभाळण्यासाठी स्तोभांचा उपयोग २३३.

लयमानाचें चलन (लयगतिचा मानक्रम) ५२३.

लयमानाची प्रमाणगमके ४६१, ४६२.

„ यांत्रिक प्रमाणीकरणें संगीतांत अयोग्य ८८.

लयलिपिकरण ३९८. शिवाय पहा : लिपि, नोटेशन, स्टाफ

„ , सामाचें ३९१-३९३

„ - पद्धति: अब्दुल करीमखांची, भातखंड्यांची, मीनप्पा व्यंकप्पांची, मौलाबक्षांची, विष्णुद्विगंबरांची, स्टाफची ९२, ९३.

लयव्याख्या-विचार-विवरण २३०, ५०५, ५०८, ५०९, ५१०, ५११, ५१३, ५१४, ५१६, ५१७, ५२०, ५२१, ५२२, ५२३, ५२४.

उच्चारांत, गेय छंदांत, पाठ्य छंदांत, मापितांत, वर्णभेदांत ४२३.

लयशब्दाचें कोशार्थ ५०९, ५१०, ५११.

लयशब्दाचें लिंग १७, ३५६, ३५७.

„ : साहित्यिकांचा 'पुढिंगी व स्त्रीलिंगी लय' ४३९, ५०८, ५०९, ५२३.

लयसिद्धि ४६२.

लयस्थानें, स्पष्टप्रतीति ५३०.

लयक्षण ३८, ३९, ४७०, ५२२, ५२३, ५३०, ५३७.

लयांग (=ठारविलेल्या लयमानाचे अंशभाग अथवा गुणितपटी यांचें एकेक रूप, स्वरांग आणि तालांग) ८२, ८४, ९६, ९७, १००, १४५, ३८८, ३९९, १०६, १०७-१०८, ३६९.

३७१ ४४८, ४५०, ४६८. ४७१. ४९६, ५००, ५२७, ५६१.

लयांगगतिभेदाची मालिका (पल्ली, पल्लवी) ३४४-३४५.

लयांगचिह्न : वृद्ध पासून १६ पर्यंत [कला क, चतुर्भांग च, विराम व, द्रुत द, लघु ल, गुह्य ग, प्लुत प, काकपाद अथवा कौचपाद क. शिवाय द्रुतविराम= दव, प्लुतद्रुत= पद इत्यादि] ८४, १०१-१०३, १०५-१०६, २३१, २८१, २८६, ३१८, ३२३, ३२६.

लयांगपरिभाषेत फेरफार २४१-२४२.

लयांगप्रमाणबद्धतेतील नानाविधत्वामुळे नानाजाती १५७.

लयांगभेद आणि रंजकता ४६९.

„ -तारतम्य २०७-२०८.

लयंगभेद वर्गीकरण, फार्सीमधील ४६४.

लयंगविचार हा टाळीचा विचार नव्हे २३७.

लयंगांच्या पांच गती ५०१.

„ उच्चारभेदानें तालभेद ४०४.

लयंगें, तबला-पलवाजातील ३५४-३५५.

लयाचा खेळ (लयक्रीडा) हा मनाचा भोगविलास १४०.

„ पाठपुरावा आणि चित्तकेश १४०.

लयांतील कालाधिष्ठान ५११, ५१३, ५१५-५१६, ५१७, ५२२, ५२३, ५२५-५२८, ५३०,

लयांतील विलीनत्व ५११, ५१२, ५१३, ५१४, ५१५, ५१७, ५२० ५२२, ५२३.

ललकार (पुकार. एक स्वरालंकार) ५१.

ललित (कला, भाषित, वाङ्मय, साहित्य) ४३३.

लव (एक सूक्ष्मकालमान) ४१५.

लक्षण-पदार्थाचें २९. संगीताचें मुख्य (लयतालवद्धता) १४.

लक्षणक्रम २९. -परिणाम २९.

लक्षणें, पुस्तकांच्या अंतरंगपरीक्षणाचीं १, ७, ८, ४२७. रागाचीं २.

लक्षणा (एक शब्दालंकार, अर्थालंकार) २३०, ५२३, ५३७.

लाइटमोतीफ (Leitmotiv) ५४४.

लाग (= लघुगुरुक्रम) १८२.

लागदाट (= लघुगुरुद्वुतक्रमप्रतारविस्तार) १८२, १८३.

लाघवधर्म ४८२.

लायरा (छोटी बहुतंत्री बिनपडयांची ग्रीक वीणा) २७१.

लावणी ४२, ४९, ६१. -चा वाज २५१.

लिंग, यतिशब्दाचें द्विविध (√ यम्, √ या) ५२३.

„ , लयशब्दाचें एकच ५२३.

लिंगें, आत्मवाक्यप्रामाण्याचीं आणि ग्रंथप्रामाण्याचीं ४२७.

लिटर्जी (सामुदायिक ईशप्रार्थना.) क्याथलिक, प्रोटेस्टंट ५४६.

लिपटणें [= तंतोतंत साथ वाजवणें] ३३६, ३७१, ३७२, ४९२.

लिपि ४३३, ४४३, ४५८. लिपि : इंटरनेशनल फोनेटिक ४३५. उच्चारानुसारी ३३, ४३५.

उर्दू ११५. देवनागरी ४४६. भाषापरत्वे २८. मल्याळम् ३७७. रोमन ४३५,

४३९, ६२०. संगीतांतील चिह्नयुक्त [अब्दुल करीमखांची, क्लेमंट्स-देवलांची,

गायनोत्तेजक मंडळीची, गो. ल. छव्यांची, पल्लवरांची, भातखंड्यांची, मीनप्पा व्यंकप्पाची,

मौलाचक्षांची, स्टाफ्-,] ३.

लिपिकरण, नामांचें ७०, ७१-७२.

लिपि आणि प्रमाणोच्चार २३३.

„ आणि भाषासंकेत ४३६.

लिपि आणि लयताल ६३, ७८, ८५.

„ आणि शब्दोच्चारमेद ४३९, ४६३.

लिपिकरण ४३१, ५५८, ५७२.

„ : उच्चारार्थ ४४६, ४५३. पाश्चिमात्य संगीताचे ५५४, ५६१. लयांगांचे ८४, ८५, ९२ संगीताचे ५४६, ५५५.

स्वरनादांचे १०७-१०८.

लिपिकरण, स्वरनादांचे (टॅबेकृत, नवाबअलीकृत) ११५.

हॉरिझॉटल, व्हर्टिकल ५५८.

लिपिकरणाच्या मर्यादा ४३६.

लिपिकृत (दिखालू) चरण ४४०

लिपिकृत नमुना : इन्व्हर्शनचा, कॅनन-कॉन्ट्रासाचा, कॅनन-टू पार्टचा, पॉलिफोनीचा, मोनोफोनीचा, रीट्रोग्रेड मोशनचा, रोन्डोचा, होमोफोनीचा ५७२-५७४.

लिपिचिह्ने गात्रवीणेतील ७०.

„ स्थानांची (क्षणांची) : आघात, टाळी, ताल, सम १६२.

लिपिलेखन ('शुद्ध' लेखन) व व्याकरण ४३६.

लिप्यनुसारी उच्चारित भाषण सतत अशक्य २३४.

लिमिट (अंतिम मर्यादा) ५३७.

लिरिक (वीणागीत, वैणिक, भावगीत) ४८.

लुक्कड २५२.

लेखक, संगीतरसग्रहण करणारे ४३३.

लेखन, मुद्रण, भाषित ४३३.

लेखयुक्ति, लिपिकरणपूरक ४५३.

लेटर ४४५. आणि सिलॅबल ४६६.

लॉजिक गेट्स : अँड, एक्सक्लुसिव्ह ऑर, एक्सक्लुसिव्ह नॉर, ऑर, नँड, नॉर ५३५.

लोकगीते ५४१. - नाट्य, राजस्थानी [खयाल] ४३२. - नृत्ये १७. - भाषा ६४. - रंजन २५६.

लोकसंगीत व 'शास्त्रीय' संगीत २९९-३००.

„ : छंद, ढंग, बाज लयांग १३२.

लोगोस ११.

लोप (सामांतील एक विकृति प्रकार, अक्षरवर्ण गाळणे) ३९०.

लोष्ठ (लोष्ठ, लोष्ठक) १९९, २१७ - चालन व हिशोब २१८-२१९.

लौकिककला ५७०. - गान ३९०-३९१. (वेदकालीन, ४९९).

लौकिक मात्राछंदांचा अक्षरविचार ३८७.

चक्ता ४६१, ४६२, ४७१.

वक्रदंड, वीणेचा १६२.

वक्रस्वरत्व २, ९.

वजन ४८७, ५००, ५६१.

„ आणि अंगवर्णस्वरभेद २३६. वजन आणि बोलींतील खालीभरी ३३६. वजन आणि वर्णोच्चारघोषाघातभेद १६४. टाळीवर अवलंबून नाही २३९. वजन-डौल ठेक्याला; तालाला नव्हे १५९-१६०, २४०, २८७, २९१-२९५, २९९, ३०१, ३०८-३१०, ३१२-३१४, ३२०-३२२, ३२४, ३२८-३३०, ३३१, ३३२, ३३६. वजन देशी जातीं-मधील २३५.

वट्ट ३७५.

वरम् नादै ३७८.

वर्गीकरण २५९, ४३५, ५३६.

वर्ण [= १. मूलोच्चारघटक. २. अमुक स्वरूपाचा शब्दध्वनि. ३. अमुक स्वरूपाचा शब्दध्वनि असा चित्तबोध. ४. (स्वरांगांत) नादाची परस्परसापेक्ष उच्चता] २४८, ४५१, ५१८, ५६५.

वर्ण : अधोष, कठोर, घोष, निराघात, मृदु, साघात, आंदोलनयुक्त, गाढद, कंपित, तुटक. न्हस्व, दीर्घ, उच्चनीच-अवरोही, आरोही, संचारी, स्थायी. वजनदार, हलुवार. संकेतात्मक (ओनोमोटोपोईक). संयुक्त. २४६, २५१, २५२, २५३, २५४, २५७, ३९०, ३९९, ४५१, ५०५, ५२८, ५३९, ५६५.

वर्णक्रम ३०, ३५. -आणि त्याचा अर्थसंकेत ३०. -आणि वर्णजाति २२८.

वर्णपरिभाषा-पद्धति, भाषासंकरोद्भव ४४८.

वर्णपद (सिलॅबल, “भाषेतील अक्षर”) ४३६, ४५८, ४५९, ४६०, ४७२, ५००, ५१८, ५१९, ५४६.

वर्णपद आणि लघु ५००.

„ हे अक्षरप्राय केव्हां ? ५०१.

वर्णपदक्रम ४५८, ५१८, ५१९.

वर्णप्रदान्तगत लघुगुरुचिह्नित्वा ४७२.

वर्णपुनरुक्ति, समानधर्मलक्षण-२२८.

वर्णभेद २५०, ४३६, ५२७. -आणि खंड २३५.

वर्णम् ३८१.

वर्णमातृका ४३९.

वर्णवर्गीकरण २७-२८. -पाणिनीय; शारीर-(ऊष्म, ओष्ठ, अंतस्थ, अननुनासिक, अनुनासिक, कंठ, कंठतालु, कंठौष्ठ, जिह्वामूल, तालु, दन्त, दन्तौष्ठ, नासिका, नासिकानुस्वार) २२८.

वर्णसंधि २२८.

वर्णालंकार, नाट्यशास्त्रमधील ४११. -नृत्यावलंबी ४२६.

वर्णाक्षर ५२८.

वर्णोच्चार १४-१५, २७-२८, २५२, ५३०. -काल (मात्रा) २५४.

वर्णोच्चार आणि वाद्यांतील बोल २३८, ४५९. -आणि टाळी यांचे परस्परग्रहण (ग्रह) १३४.

-नाना भाषांतील ४३९. -, लघूपाय आणि तालठेका २८०-२८८, ३०५, ३१४, ३२०-३२२, ३२९-३३२, ३३५.

वर्णोच्चारजन्य अंगें आणि जातिभेद ६४, १५७.

वर्णोच्चारांचा कर्णप्रत्यय १४, २७-२८.

वर्णोच्चारयुक्त कालविभाजनाची पुनरावृत्ति १४२.

वर्ताव ५२, ६१.

वर्तावांतील भेदाची व्यक्तिगत कारणें : अनुभव, अभ्यास, मनःप्रवृत्ति, विचार, शरीरसामर्थ्य-
दौर्बल्य, शिक्षण, साधनानुकूलता, संस्कारवळण, सामाजिक परिसर ३५९.

वस्तु (प्रबंध) ५३९.

वस्तु (= ज्याला इंद्रियग्राह्य प्रत्यक्ष अस्तित्व आहे, ते भौतिक) ८, ५०३.

वस्तुकार्यप्रयोजन (उद्दिष्ट, फंक्शन) ४७५.

वस्तु-पदार्थ-घटनादिकांचे अभाव-अवस्था-क्रम-जाति-धर्म-परिणाम-भाव-लक्षण-स्थिति-
परिणाम १४७.

वस्तुनिष्ठ कृति ५६५.

वस्तुरचनेचा घाट ४७७.

वाक्करण, वाद्यांतील (= निकाल, बोल काढणे) ४०२.

वाक्य, एकाक्षरी ४५९. खंडशून्य ४६१.

वाक्यभाग (वाकशांश) ४५९. परंपरा ४५९.

वाक्यसंधि ४५०.

वाक्यसंप्रदाय ४५०.

वाक्याची मोडणी ४५०.

वाग्भेयकार ३५९.

वाङ्मय (= वाचनें व्यक्त केलेले) ४३३, ४४५, ५३२.

वांचन, श्रवण, श्रोते ४३३.

वाण (१. वैदिक वीणा. २. सणगाची पेठ. फॉर्म) ६९, ५५३.

वाणी, चतुर्विधः परा ५१९, ५२०, ५३७. पश्यन्ती ५१९, ५२०.

मध्यमा ५१९, ५२०, ५२२. वैखरी ५१९, ५२०.

वाणी, (= गायनरीति, बाज) : गौडी, भिन्ना, बेसरा, शुद्धा, साधारणी ४७७.

बाद्रीस्वर २.

वाद्य, नानाविध वाद्ये, वादन. १४, १६, १७, ३२, ४६, ५३, ५४, ६१. ६६, ६९-७२,

२४७, २४८, २४९, २५१, २५४, २६०, २६४, २६६, २६७, ४००, ४१३, ४३०,

४६९, ४९८, ५४०, ५४१, ५६२, ५६६, ५७०, ५७१.

वाद्यवादनांतील वर्णोच्चार आणि म्हस्वदीर्घत्वे १४२.

वाद्याची नादवर्मानुसार रचना ३५५.

वाद्याव्यां नादाव्यां सलग ध्वनिकाचे अंशभाग ११२.

वार्तिक [वृत्त] मार्ग ५६, ६०.

विकर्षण (सामगायनांतील विकृतिप्रकार. ऋस्वाच्चा उच्चार दीर्घ करणे) ३९०.

विकार (सामगायनांतील विकृतिप्रकार. अक्षरांत फेरफार करणे) ३९०.

विकल्प (शब्दावलंबी “ ज्ञान ” : शब्दानुपाती वस्तुसून्य.) १४९, १५७.

विचार : आध्यात्मिक-पारलौकिक २३. -गतिदृष्टिचे ४०१. -चित्तव्यापारांचे [‘मानसशास्त्र’]

५, ७. प्रायोगिक तर्कशास्त्रपूत [वैज्ञानिक] ४७३. संगीतक्रियेबद्दलचे ५०३, ५०४,

५०५. साहित्यिक ४३१. स्थिरचित्रमय दृष्टिचे ४३१.

विचार आणि क्रियासाधनें ४३३.

विचारगृहीत ५०३, ५०४.

विचारदृष्टि, बुद्धी कलावन्तांची ४३०.

विचारपद्धति : प्राचीन भारतीय ५६६. शास्त्रपूत प्रायोगिक [वैज्ञानिक] ५, २२-२३,

२६, २९, ६८-७५, ३९४, ५३६.

विचारव्यूह, मनुष्यकृत ५३६.

विचारसंभ्रम आणि भाषासंभ्रम ४६४.

विचारसाधनांचा तारतम्यविवेक आणि त्यांचीं हेतुप्रयोजनें ६३७.

विचारांच्या अनुल्लेखनीय मर्यादा १४६.

विचित्रवीन (वट्टावीन, गोट्टावाद्यम्, स्वरप्रकाशवीणा, महानाटकवीणा) २४९, २७०.

विदग्ध कृति ५६५, ५६९.

विदारी (= १. खंडस्थान. २. खंडकारक. ३. गीतखंड) ८०, ३८२, ४०२.

विद्युत्तरंगा ५३८.

विनत (विनति, त्रिस्वर आरोही सपाट तान) ३९०.

विपर्यय (अयथार्थ विपरीत “ ज्ञान. ” ‘ तद्रूपप्रतिष्ठित ’ नसलेले) १४९, ४८३.

विप्रातो (ब्हायब्रेटो) २५८.

विभाजन, पार्थिव वस्तुचें ४१०.

विराणी ४३२.

विराम (= १. ध्वनिकमामध्ये आलेली स्तब्धता (विश्रान्ति). २. अशा स्तब्धतेचें कालमान, एक लयांग). ५५, ६३, ७८, ८२, ८३, ९८, ११३, २५४, ३६४, ३६५, ३६९, ३८५, ४३५, ४६१, ४६४, ४६६, ४६९, ४९१, ५००, ५५७, ५५८.

विराम, अतिसूक्ष्मकालिक (निमेषमात्र) ४०८. -उच्चारांतील ४५३. -चरणांमधील ४४०.

-मेलझीमधील ५४९. -व्यंजनांव्यंजनांच्या क्रमांतील सूक्ष्म ४०९.

,, (सामगायनांतील एक विकृति. स्तब्ध राहणे) ३९०.

विरामद्वुताच्चा चचकार : तिते (तित्ते).

“ विरोधलय ” ४८५.

विरोधसंस्कार, स्मृतिमधील ४५८.

विरोधाभास (एक अर्थालंकार) ५१२.

विवर्तवाद (=द्रष्टुसापेक्ष [जगत] हैं यथार्थस्य अस्तु शक्यतः नाहीं अशा साधारणतः प्रकारचे मत) २२.

विवरणविश्लेषण आणि नामकरण-शब्दसंकीर्तन १५५, ४८६.

विवादी स्वर २.

विवेकविचार ४२५.

विश्रान्ति (अवस्था) ५१७, ५२७, ५३०, ५३६.

विश्लेष (सामगायनांतील एक विकृति. स्वरसंधिचा भंग) ३९०.

विश्लेषणघटक, ध्वनिचे ४५६.

विश्लेषित नादध्वनि ४५६.

विघ्नमपाणि : अवपाणि, उपरिपाणि, परिपाणि ३९६.

विषयग्रहण, इंद्रियद्वारां ४७४.

विषयघटक ४८०.

विषयसंदर्भ ४८०.

विषयाचीं गृहीतें, पद्धति, मर्यादा, सामर्थ्य ४९८.

विष्कंभ (विष्कंभक) २२०.

विसंगति : ग्रंथ आणि व्यवहार यांमधील ५००, परिभाषेतील, आणि दुर्बोधता ५००.

विसंगतिजन्य विनोदानें " आनंद " ४८५.

विसर्ग : स्वर; व्यंजन २२८.

विसर्जिता (एक निःशब्द हस्तक्रिया : कला) ६३.

विस्तार, ' कृति ' मधील : अनुपल्लवी, पल्लवी ३८०.

विस्मरण, विस्मृति ४५७, ४८०.

विश्वसिका (एक निःशब्द हस्तक्रिया : कला) ६२.

विक्षेप (क्षेप, प्रक्षेप, आक्षेप. एक निःशब्द हस्तक्रिया : कला) ६२.

विज्ञान ५, २२, २३, २०, ३१. -अभ्यास ५, -कायदेविषयक ५. प्रायोगिक सिद्ध ५७५.

भौतिक २२-२३. -विषयक लेखक ५. -वैद्यकविषयक ५.

विज्ञान आणि गणित : -आणि चित्राकृति; -आणि तंत्रयंत्रणा; -आणि समीकरणें ४८६.

विज्ञान आणि भारतीय वेदांगें-दर्शन २२-२३.

विज्ञानतंत्र २६०.

विज्ञानविचारपद्धति ५, ४८६, -ची विकृति ५३३. -मधील 'प्रश्न'

-विवेक १४५. -च्या मर्यादा २३.

वीणा : नानाविध. अलावु, एकतारी, कपिशीर्षा, कांड-, किन्नरी, "गात्र-", घोषवती, तंजाऊर, तंबोरा, तुंबक, दोतारी, पिच्छोरा, पिनार्की, बृहती, मत्तकोकिला, मरुत, महा-, मुक्ततंत्री, याळ (तन्हांतन्हांचे), रुद्र, वक्रा, वाण, शततंत्री, शील-, सरस्वती, हरिदासी, हार्प. ६९, ७०, ७१, ७२, २६६, २६७, २६८, २६९, २७१, ३८९, ५७६.

वीणांचे प्रकारभेद : भोपळा [ले] अथवा कोठी असलेल्या, दांडी असलेल्या-नसलेल्या, तारा किंवा तांती असलेल्या, पडदे असलेल्या-नसलेल्या, तरफा असलेल्या-नसलेल्या, बोटांच्या छेडीच्या, नखीच्या छेडीच्या, जव्याच्या छेडीच्या, गजाने वाजविण्याच्या, जव्हारीदार, टणत्कारयुक्त. २४८, २६८, ३९०, ४२०.

वीणाकाव्य (वैणिक, लिरिक, भावगीत) ४८.

वीणापरिभाषा २६८. -रचना २६८.

वीजधारी अग्र [इलेक्ट्रोड] ४५७.

वीरसावदल बाळबोध कल्पना आणि गायनांतील अकांडितांडव २१२.

वुड्डुवुड्ड [सुषिर वाद्यवर्ग] ५७६.

वृत्ति, नाट्यांतील: आरभटी (आवेगवहुला नानाचारी), कैशिकी (दृढसुकुमार) भारती (वाक्यभूषिष्ठा), सात्वती (सत्वगुणोपेता) ४००.

वृत्ति ("वृत्तिप्रवृत्ति"), मानवी चित्ताची २४, ८०, ५४१, ५६४, ५६५.

वृत्ति, संगीतांतील (=भावनिर्मितचा रोंख) ११५, ४३१, ४७७.

,, ,, वाद्यगीतसंबद्ध (गुणप्रधानभावात्मा व्यवहार): चित्रा, दक्षिणा, 'वृत्ति' ४००, ४११.

वृत्त (वार्तिक) मार्ग ५६, ६०, ६५.

वृत्ते, छंदांतील: अर्धसम-विषम-सम ४७२, ५४१.

,, ,, अक्षर-(वृत्त), मात्रा-(जाति) ३७४, ४६७.

वेणु ६९, ३८४. -ची पट्टी ३८९. -वरील सप्तक आणि षड्जादि आरोही सप्तक ३८९.

वेद (संहिता) ६८, ३८५-३८८.

वेदना (=मनाकडे पोहोचणारा इन्द्रियगृहीत चित्तबोध) १५१.

वेदपठण: आर्चिक-गायिक -सस्वर-सामिक-सुस्वर-स्वरान्तर ३८६-३८८, ४३८.

,, -आणि स्वरांगलयवद्धता ३८७.

वेदपूर्व संस्कृति. ६८.

वेदप्रामाण्य ३८५.

वेदांगे (ज्योतिष, निधंनु, निरुक्त, व्याकरण, शिक्षा) ६, १०, २३, २७, ३३, ७३, १४६, ५२८.

वेदान्त (अद्वैत, उत्तरमीमांसा, द्वैताद्वैत, विशिष्टाद्वैत, शुद्धाद्वैत) २०, २२, ५३३.

वैणिक ४८.

वैदिक अक्षरछंदांची पादमात्रासंख्या ३८५, ३८६.

वैदिक आर्य ३७६. -चे वंशज ३८५. -छंद ६८. -छंद-पठण-शिक्षा परंपरा ३८५, ४३८. -संगीत ६८.

वैदिक स्वरव्यवस्था आरोही, षड्जादि ३८६.

वैलक्षण्य -व्यतिरेक -व्यत्यय ("कॉन्ट्रास्ट") ४७५, ४७६, ५६२.

वैष्णवमत, रामानुजाचार्यप्रणीत ३८०.

वैज्ञानिक दृष्टिचिचार -मार्ग -वृद्धि १४६, ४२८, ४५८, ५३३, ५०२, ५०३, ५३४, ५३६, ५३७, ५३९, ५७५.

व्यक्ति, अंतःकरण व शरीर १५०.

व्यक्तिनिरपेक्षता ५४१, ५६४.

व्यक्तिप्रवृत्तिप्रकृतिवृत्तिभेद व रंजकता ४७४.

व्यर्त्तीमधील कार्यव्यापार - संवेदनाक्षमता - संस्कार - भेद ४८१.

व्यंग्यार्थ ४५०.

व्यंजन (व्यंजनवर्ण,) २७, २८, २२८, २३२, २४६, ३६९, ४५८, ५३०.

, : क्षणिक उच्चार (पात). टाळीचे प्रतीक. २३२.

व्यंजनक्रममीमांसा : पात - विराम - सूक्ष्मकाल - कला ४११.

व्यंजनप्राचुर्य आणि द्राविड भाषा ३६३. —आणि ध्रुपदगीतें ४४२.

व्यंजनवर्गीकरण : अनुस्वार - अल्पप्राण - कठोर - महाप्राण - मृदु

— यवर्ग - विसर्ग - शवर्ग २२८, २४६, ५३०.

व्यंजनाक्षर ४४४, ४५८.

व्यवस्थानियमन (ऑर्डर) ४७६.

, सहित वैविध्य (ऑर्डर बुद्धि व्हरायटी) ४७५, ४८६-४८७.

व्यतिरेक ५६२.

व्यवसायात्मिका बुद्धि ५३७.

व्यष्टि (रोष्टाल्टमधील) ४८३. —घटकांचे गुणधर्म ४८१. —चा आसमंत ४८१, ४८३.

—प्राधान्य ४८३.

व्यष्टि (समाजांतील एक व्यक्ति)-समाष्टि-विवेक १५१.

व्याकरण ६, २७, २८, २९, ३०, २२४, ३७७, ३८५, ४३५, ४४५, ४४६, ५०१, ५०२,

५१५, ५३६, ६१६, ६४१.

व्याकरण, पाणिनीयपरंपरेचे २२४, ४४५, ६१६.

व्याख्यान ५३०.

व्याघात; विचारांतील ५६०.

व्यूह (आलोचनेसाठी निवडून मांडलेला संदर्भाश्रय, 'फ्रेम ऑफ रेफरन्स') २१, २५.

—द्रष्टृसापेक्ष २१, २५.

व्हायोलिन चातीचीं वाद्यें : डब्ल बेज, वियोलिन, वियोलिनचे लो, बेज वियोल २५०, २७६,

५४८, ५५४, ६४३.

व्हाल्स (वॉल्ट्झ, एक नृत्यप्रकार) ३१२, ५५९.

व्हॉइस कोड ४५७.

व्होकोडर ४५७.

व्हॉक्स ऑर्गनालिस, -प्रिन्सिपलिस ५४७.

व्हॉल्यूम (= वाद्यसंख्याजन्य एकूण नादवलय) ५५६, ५६२.

, आणि सोनॉरिटी ६४४.

शोख २४८, ३७९, ४१३.

शब्द ३१, ४९, ५२-५४, ४८.

शब्द (शब्दध्वनि, नाद.) ५१२, ५१७, ५१८, ५१९.

—चा पदार्थभावच काय तो चित्रग्राह्य १४८.

” : अर्थयुक्त ('स्फोट') ५३, ४४३, ४५८, ४५९, ५१२, ५३७.

” आणि ख्यालगायन ४०-४३, ४९-५०, ६१, ४२५, ४२६, ४४१.

शब्द, पारिभाषिक ५१५, ५२४. —संख्यावाचक ४३७.

शब्दकल्पनानिर्मिति १४६.

शब्दक्रम ४५९, ४७२.

शब्दतन्माचा ४७९, ५१८.

शब्दपांडित्य (शब्दभारूड) २०-२१, २२-२३, २४-२७, २८, २९, २२७, ४७३, ४७६, ४८६, ४९८, ५१६, ६३६-६३७.

शब्दप्रामाण्य ४८७.

शब्दश्लेष ५३३.

शब्दसंधि ३८५.

शब्दस्मृति ४५७.

शब्दाघात ३८५.

शब्दानुसार अंगें व प्रमाणवद्धता यांस मर्यादा १५७.

शब्दार्थ : अतिदेशार्थ, कोशार्थ, गौणार्थ, ध्वन्यर्थ, मुख्यार्थ, योगरूढार्थ, यौगिकार्थ, रूढार्थ,

लौकिकार्थ, वाच्यार्थ, ध्वन्यार्थ ५०९, ५१०, ५१३, ५१४, ५१६, ५१७, ५१८.

' शब्दार्थ ऐकणें ' ४५६.

शब्दार्थ, वर्णोच्चारभेद व लयांगें यांचा परस्पर संबंध १५७.

शब्दालंकार ४६२.

शब्दावयव (वर्णपद, सिलॅबल) ४३६, ४३९, ४४५, ४६०, ४६४. शब्दोच्चार, अक्षरवटी (अल्लोटी) मधील : पहा-चचकार (तत्कार).

शब्दोच्चार, वेदपठणांतील ४९९.

शंभर वर्षांच्या युद्धाचा काळ ५७०.

शमन (उपशम, प्रतिप्रसव, लय) ५१५, ५१६, ५२२, ५२४.

शम्या [" शंपा, " उजवी टाळी.] ६२, ६३, ४१६, ५२८, ५२९, ६४३.

शर्की [= पूर्वैकडील] ४१४.

शरीर जड नव्हे, चैतन्यमयच १५०.

शरीरसाधने, उच्चारांची : अडजीम, पडजीम, ओंठ, जिह्वाग्र, जिह्वामय, जिह्वामूल, तालु-अग्र, मध्य-मूल-दांत, दांतांमधील हाडांची पट्टी, कंठकूप, छातींतील पटल, शरीरांतील नाना पोकळ्या ४५३.

" शंहनाई " (सनई, सुर्ना, सुरनाई) २५१, ६२०.

शाई, तबला-पखवा-मृदंगाम्-ढोलकी यांची २५१.

शारीरक्रिया ५२४.

शार्प (=स्वरनाद अर्धान्तरानें चढणें) ५५२, ६४३, ६४४.

शांखोमेङ्गू [इ] रे ५७०.

शास्त्र, भारतीय : अर्थ, अलंकार, आयुर्वेद, काव्य, छंदस्, ज्योतिष् (गणित), तर्क (न्याय), आयुर्वेद, नीति (धर्माधर्मविवेक), रसायन, व्याकरण, शिल्प, संगीत, सांख्य, योग २, ३, ४, ६, ७, १०-११, २७, ७२-७३, ३७९.

शास्त्र : मानस; ध्वनि-उच्चार; भाषा २४७.

,, आणि विचार ७, ११.

“शास्त्रीय” संगीत १२५-१२६, ५६५, ५६६.

,, ,, -चें अवहंबर-चा वडेजाव, -ची जाहिरातवाजी १२५-१२६.

शिंश २४८.

“शिथिल” (वेलय) रचना ४३७, ४६८.

‘शिल्प’ (वैदिक संगीत) ५९६.

शिष्टसंमति ४५२.

शिक्षा (=उच्चारशास्त्र) ७, २७, ७२-७३, ३८५, ४३५, ४३६, ४४०, ४४६, ५३६.

“शुद्ध” स्वर (तीव्र स्वर, कोमल मध्यम) ८.

शुद्धमुद्रा शुद्धवाणी १११, २३०.

“शुद्धलेखन” ४३६.

“शुद्ध” (=एकधर्मजाति-कंपनजन्य “प्युअर”) स्वरनाद २७३.

शुष्क [शुष्काक्षर. स्तोम] ६१, ४१३, ४३०, ४९९.

,, गीत ६१

शुष्कवाद १४६,

शुष्काक्षरें व वाद्यांतील बोल ४००.

शुष्काक्षरगीतांतील लयतालबद्धता ४००.

शून्यलब्धि [=डिफरेंशियल कॅल्क्युलस] ५२२.

शृंगार (शोभा, सजावट, शुचित्व, उज्ज्वलता) ४७७.

शृंगारगीतें ४२६.

शेर ४८; ४४७.

शैली ४७६ -‘नवी’ ४७७ -आणि रंजकता ४७७.

शैववैष्णवपथ ३७८.

शौरसेनी प्राकृत ६३, ६६.

श्रवण ४५३, ४५७, ४७८.

,, अवांतराचें, गौणाचें, मुख्याचें ४७९. श्रवण, भाषिक समाजाचें ४५२. -देशोदेशीचें

४९८. श्रवण संस्कार ४६१. सूक्ष्म ४७८. मधील व्यत्यय ४७८.

श्रवणानुभव, पठणाचा ४३८.

श्रवणाभ्यास व तिखट कान ४७८.

श्रुति = निःशंकग्राह्य पूर्वापारची; वेद. [संगीतांत :] १. प्रथमाघातजन्य क्षणमात्र अस्थिर ध्वनि, इतिशियुल ट्रान्झियंट. २. आधारस्वरनाद. ३. वीन-सतारीच्या अडझील-कडझीलीचा स्वरनाद. ४. एका स्वरनादाच्या खालचा अथवा वरचा अतिनिकट परंतु स्पष्टश्राव्य ध्वनि-वैलक्षण्य (=वेगळा स्वरत्वभाव) देणारा दुसरा स्वरनाद. ५. अशा दोन नादांमधील स्वरांतर; त्याचें प्रमाणमान [श्रुतेः प्रमाणं, तावन् प्रमाणं श्रुतिः, तावती श्रुतिरेका, एकश्रुति-दूरात्संबुद्धौ] म्हणजे षड्ज-मध्यम या दोन ग्रामांच्या पंचमस्वरनादांमधील अंतर ३, ७०, ७४, ११४, १७८, २६२, ३९९, ५२५, ५३८, ५६७, ६४६.

श्रुतिक्रमवारी ३९९, -क्रमांक ७०. -“गणिता”ची बालबोध आंकडेमोड ३९९, ५३८. श्रुतिपंडित ११४, ६४६.

श्रुतिपेटी; बाजाची ('संवादिनी', श्रुतिमंजूषा) ५६७.

श्रुतिस्वरग्राममूर्च्छनाव्यवस्था ४४९

श्रुत्यंतरे एका पूर्णस्वरनादा (मेजर टोन) मधील : चतुः- त्रि-द्वि- ५३८.

'श्रुतिचें प्रमाण' की 'प्रमाणश्रुति'? ५३८.

श्रुतिस्पर्श (श्रुतिस्वरस्पर्श. एक स्वरालंकार) ५०, १७८.

श्रुतिस्वर आणि लयकालमानगति ३९९.

श्रुती "भरताच्या बावीस" ३९९.

श्रेणीव्यूह २७५.

श्रोता ४६१, ४६२, ४६५, ४७६, ४७७, श्रोतुसमाज ४६५.

श्रोत्र (श्रोत्रेन्द्रिय, श्रवणेन्द्रिय ४७८, ४७९.

श्लासमिश्रण, उच्चारांतील (अँस्पिरेशन, व्हिस्पर) ४५३.

षट्करणें, ततावनद्वकुतपाची : १ ओघ (स्वेच्छ लिपटणें), २ प्रतिन्यून (ततानंतर अवनद्ध वाजवणें), ३ प्रतिभेद (तताच्या लघुबरोबर अवनद्धाचा गुरु वाजवणें), ४ प्रतिशुक्ल (तताच्या गीतखंडामध्ये अवनद्ध वाजवणें), ५ रूपशेष (तताच्या द्विकलेंत अवनद्ध वाजवणें), ६ रूपशेष (तताच्या दो-चौगुणींत अवनद्ध वाजवणें) ४०२.

षट्कल ५५.

षट्चित्र मार्ग ५८, ६०, ६६.

षड्जः उत्पत्तिव्याख्या. सहा स्थानांपासून उगम पावलेला. २९-३०.

षड्जः -पंचमभाव २१२. षड्जः -मध्यम भाव २१२.

षाड्जी कपाल ६१.

षाडव ५७०.

षायूर (शायूर, शाहीर, कवि, म्हणजेच गायककवि) ५७०.

संकर, अर्थ-लिंग-शब्द- ५२३.

„ , नादबल-स्वरोच्चाता-नादधर्म- ४५५.

संकल ४.

संकलित नादध्वनि ४५६.

“संकल्पना” ७.

संकीर्ण नादपरिणाम, हार्मनीचा ५४८.

संकीर्णलघु (९ मात्रांचा) ३६४.

संकीर्तन-भजन; ‘कृति’, देवरम्, दिव्यप्रबंधम्, सिद्धारपदल ३७८, ३८०.

संकेत, वस्तु-शब्द-उच्चार यांच्या परस्परसंबंधाचा ४५९.

संख्यात्मक गणति (स्टॅटिस्टिकल एन्युमरेशन्) ५७५.

„ विग्रह ५२३.

संख्यात्मकता ४७५.

संख्यान, (=एकूण संख्या) २१५.

„ , कायद्याच्या पलट्यांचे ३३७-३३८. प्रस्ताराचे १६६-१७२, १७४, १७७, १७९, १८२, १९४, २०३, २०५.

„ आणि बीजगणित २१८.

संख्याशास्त्रपद्धति (“सांख्यिकी” पद्धति-स्टॅटिस्टिकल मेथड) ४७४.

“संगमलय” ४८५.

संगीत २, ३, ४, ५, ७, १४, १५, १६, १८, १९, २६, २९, ३१, ३३, ३९, ४०, ४१, ४२, ४३, ५३, ५४, ६५, ६८.

संगीत आणि “आनंद” ४८५.

„ आणि इतिहास ३७७. -आणि कालापर्वण्य ४२१.

„ आणि काव्य [कविता] ३८२-३८३. -आणि छंद २३४, ५०२.

„ आणि छंद व व्याकरण २३४. -आणि धर्मपंथ ६८, ६९, ८०, ३७८, ३७९, ४२३, ५४२, ५४६, ५७०. -आणि नाट्य ३९५. -आणि भाषित १५४ -आणि भौतिक वैज्ञानिक गणित ५३८. -आणि शब्द ४१-४२. -आणि शिल्प ३७९. -आणि सामाजिक वर्ग ३७९. -आणि साहित्य ५०२. आणि “सौंदर्यशास्त्र” १५३.

„ आणि ‘हिंदुमुसलमान भेद’ ४२२, ४४१, ४५०, ५००.

संगीत नानादेशीय: ईब्री [हिब्रू, यहूदी] ५४२, ५४६. ईरानी ४२६, ४३२, ४४१, ४५०.

गोल (गॉल) देशीय ५४६. पाश्चिमात्य (पाश्चात्य) ५४०, ५४२, ५४३, ५४५, ५४६, ५४८. मिसरी (इजिप्शियन) ५४२. “मुसलमानी” ४४१, ४५०, ५००, “यूरोपीय” ५४२.

संगीत, नानाविध भारतीय : कर्नाटकी (दाक्षिणात्य, द्राविड ३७१. ३७५, ३७६, ३८०, ३८२,

४३१, ४४८, ४९९, ५००. गांधर्व (नाट्यशास्त्रमूमध्ये वर्णित) ३७८. देवी (देशीय) ६५, ८०, ४११, ४९९. ‘महाराष्ट्रीय’ ३८२-३८३. ‘मार्गी’ ६५, ८०, ४११,

४९९. 'मुसलमानी' ४४१, ४५०, ५००. रवींद्रसंगीत १२५, १३२. वैदिक ६८, ६९, ८०. संघम् युगांतील द्राविड (तमिल इसै) ३७५, ३७८ साम-६९, ३७८, ५४२. शिवाय पहा: २२५, २४६, २६५, ४३१, ४९९, ५००, ५०३, ५०४, ५०६, ५४२, ५४३.

संगीत, नानाविध 'लोक-', भारतीय : १२५, १३१-१३२.

संगीत, नानाविधवर्गीकृत : आत्मप्रसादनार्थ/ऐंद्रिय उत्तेजनार्थ ५४३. देवस्तुतिमूलक (-पर)/ ऐहिक ६८. धार्मिक/लौकिक ५४२, ५४६, ५७०. निवृत्तिपर (अंतर्मुख/प्रवृत्तिपर (बहिर्मुख) ८८, ९२. प्राथमिक/प्रगत, प्रमाण ६५, ३७९. मार्गी/देशी ६५, ८०, ४११, ४९९. सेलडीप्रधान/हार्मनीप्रधान ५४३. मोनोफोनिक/होमोफोनिक ११४, ५४३, ५४६. लोक-/शिष्ट नागर ३६१, ३६९, ४६९. विस्मरलेलें/संघटित ५४२. वैदिक/लौकिक ६८, ६९, ८०. व्हर्टिकल/हॉरिझॉटल ५५४, ५५९. शास्त्रीय/सुगमशास्त्रीय ४६८, ५४९. साम-/गांधर्व ६८, ६९, ३७८, ५४२. हिंदुस्थानी (हिंदु/मुसलमानी)/कर्नाटकी ३७५, ४३१, ५००.

संगीत, भारतीय, हें एक भाषितच २०७-२०८.

संगीताचा श्रवणाभ्यास १११.

संगीताची व्याख्या १४, २६.

संगीताचे 'नवशिक्षित' २२१.

संगीताचें शास्त्र हें एक गतिशास्त्रच १५३, २१९, ३६१, ४२५, ५०३.

संगीतांत ध्यान अवश्य, समाधि नव्हे; समीपता-सलोक्ता अवश्य, सायुज्यता नव्हे १४०.

संगीतांतील क्रिया-घटना २२६.

„ लघूपाय, स्वरालंकार आणि भाषा ९०-९१, २११.

„ संकुचित वृत्ति २२५.

संगीतग्रंथ, १४०० नंतरचे उर्दूफार्सी व भारतीय भाषांतील ४१५

संगीतचिकित्सा, 'नवी' क्रियानुसारी व तत्त्वशोधक म्हणवणाऱ्यांची २२१-२२२.

संगीतसमीक्षक ५३; ४८६.

संघम् युग ३७७; ३७८; ३७९.

संघात ४.

संचारी ४३०.

संगण, 'फॉर्म' मधील ५६३.

सतार (" सेहता" -त्रितंत्रीवीणा) व चित्रावीणा (सप्ततंत्री अंगुलिबादनवीणा) ८, १६,

२४८, २६४, ४२०, ४४१, ५००, ५२५.

सतालगेय पद्यरचना १६३-१६४.

सत्य आणि ऋत, सत्य-असत्य, ऋत-अनृत १४६.

सनई (" शहनाई ", सुर्ना, सुरनाई) १६, २४८.

सन्तूर २६७, २७१.

सन्दर्भविषय आणि अर्थपर्याय ४८४.

संदर्भव्यूह ४८३.

संदेशग्रहण ५३६. —क्षमता व एण्ट्रॉपी ४८३-४८४.

संघिपूर्वापर उच्चारभेद ३८५.

सन्निपात (समोरची दोहाती टाळी) ६२, ६३, ५२९, ५५९, ६४३.

संन्यास, स्वरवाक्यांचा ४९०.

सपाट तान ५२. —सुरांचे अलंकार ५५८.

सप्तक ९; ४८, ७०, २४९, २६३, ६४२.

,, निषादादि नव्हे, षड्जादिच ७१.

सप्तक, 'नैचरल' म्हणजे अन्टॅपड; "नैसर्गिक" नव्हे ३८९.

शिवाय पहा : स्केल.

सप्तकनिर्मिति: मूर्च्छनेने आणि/किंवा स्वरसाधारण्याने ५४२.

सप्तकव्यवस्था: बारा स्वरपट्ट्यांची ११५, ६४३. —तमिळ इसैची ३७७.

सप्तकै: अणुमंद्र (घोर, लरज), मंद्र (खर्ज) मध्य (बाज), तार (टीप), तारतर (अतितार)
१०७, ११४.

सप्तसूडतालपद्धति ३६४-३६७, ३८०, ४२३.

सब् डोमिनंट ५५१. —मीडियंट ५५१.

स्वरवई ३०७.

सम, तालाची (=तालावर्तनाचा शेवटचा, म्हणजेच अन्वादेशाने पुढील आवर्तनाचा पहिला,
क्षण) ३२, ४०-४१, ५२, ४८७, ५५९.

सम शब्दाची अर्थविकृति ३५८.

समेचा क्षण व अवसानीची मात्रा (=डाउन्वीट) ३५८, ४८८.

'समेवर आदळणे' (=अवसानी नादस्फोट करणे) ४८८.

'समेवर खाली' अशास्त्रीय नव्हे ३२६-३२७.

'समेवरचा (=अवसानाचा) धा' आणि त्याच्या महत्त्वाचा विवेक २४२, ३७०, ५०२.

समेवर धा नसल्यास ठेका बदलेल; ताल नव्हे २४२.

,, न्यास. ग्रह नव्हे १४४.

सम हा कालक्षण. मात्रा किंवा बोल नव्हे १४३, २३९, ५३०.

"समतोल लय" ४८५.

समपाणि ३९६.

समप्रमाण, गुणांचे (=साम्यावस्था) ५१५. समप्रमाण, रचनेतील घटकांचे ५३४. समप्रमाण

—काल २५५. समप्रमाण—क्रम आणि चित्तलय २२७. समप्रमाण—संगति

(सिमेट्री) ४७५.

समय, रागाचा २, ९.

समवाय ४.

'समविषमको साथ, अतीत अनागत' १७९-१८०, १८१, १८५-१८६, १८७-१८९.

समष्टिचे गुणधर्म ४८१.

समाज; एकजिनसी, बहुजिनसी. नानाभाषिक. पोट(उप)-समाज, ४५२, ४७७-४७८.

समाजजीवन व त्याचे चित्रण गतिमान ४७७-४७८.

समाजव्यापारविचार (सोशॉलजी) ४५२, ४७७-४७८.

समाधि (= प्रत्ययाची केवळ अर्थमात्रनिर्भासता) १४०, १५१.

,, - च्या तरतम पातळ्या: सवितर्क, सविचार, सविकल्प, सानन्द, सास्मित १५१-१५२.

,, - संयम व्यावहारिकच १५१.

समाप्ति, आवर्तनधर्मी क्रमाची ८०.

समा यति (स्त्रीलिंगी) ३५, ३६, ४४, ६२.

समाहार ४.

समूहगान (वृंदगान, कुतुपगान, कोरस) ५४२, ५४३.

समेधान दोन : ऑब्जेक्टिव्ह (भौतिक), सब्जेक्टिव्ह (चित्तबुद्धिजनित), ऑपरंट (मिथ्या) ४७८.

संपक्वेष्टाक ताल ५९, ६५.

संप्रसारण (=चार सुरांचा पलटा) ३९०.

संबल २५०.

संभाविता गति (दीर्घाक्षरयुक्त) ३९७.

संमिश्रनादक्रम, हार्मनीतील ५४८.

सरगम ३७२, ४२९, ५३९.

सरस्वती वीणा २६८.

सरोद २४९, २७०.

सर्पिणी (कला. निःशब्द हस्तक्रिया) ८३.

सवाई (= १. एक चूर्णपदप्रकार. २. सवापट लयांगभेद) ३४५, ४७१.

सशब्द-निःशब्द हस्तक्रिया, नृत्यांत २३०.

सहानुभाव (फाय्‌डेलिटी) नादविश्लेषण साधनांचा ४५३.

सहानुभाव (अनुकंपा. सिंपथी), वृत्तिचा ४७६. -मुद्दाम (अलितपणे) आणलेला [आत्मौपम्य. एम्पथी] ४७६.

संयम (= धारणाध्यानसमाधीचे एकीकरण) २४, १५१.

संयुक्त स्वर (जोड स्वर, उम्लाउट्) २८.

संवादी स्वर २.

संवेदनक्षमता, श्रोत्यांची ४५९, ४७०.

संवेदना (= इंद्रिये, चित्त, बुद्धि यांच्या पूर्ण सहयोगसहकाराने होणारा मनोबोध) १५१, ५०९. संवेदना शास्त्र (' एस्थेटिक्स.' आएस्थेटिक) ५०७.

संसर्ग, परमापेक्षा, ४४२, ४५२, ४६२. - " मुसुलमानी " ४४२.

,, , संस्कार आणि संकर ४५०, ४६४.

संस्कार आणि श्रवण ३६६, ४५२, ४५७, ४५८, ४६०, ४६६.

संस्कार संग्रह ४५७, ४८०, ४८६.

संस्कृतमधील जोडाक्षर- आणि व्यंजन-समृद्धि ४०८, ४१०.

संस्कृती, नानादेशीय नानाविध ६८, ३७५, ३७६, ५६५.

संस्कृतीचा उत्पत्तिस्थितिलय ६८.

संस्थान (=अमुक सप्तस्वरक्रम-सप्तक) ८०.

संस्थिति ४८३.

संहति ४. -बल, गेष्टास्टूचें ४८२.

“संज्ञाप्रवाह” २०.

“सा, पाश्चिमात्यांचा” २६४.

साऊंड स्पेक्ट्रोग्राफ २२९, ४५५, ४५६, ५३८.

,, सिंथसायझर २२९, ४५६.

सांख्यदर्शन ६, २०, २४, १५३, ५१४, ५१६, ५३३, ५३४.

सांस्कृतिक समिसल, आंध्र कर्नाटक कोंकण महाराष्ट्र विदर्भ यांची ३६३.

सांकेतिक दळणवळण ४८४.

साज २४८.

सात्वती वृत्ति (स्त्वाधिक, असंभ्रान्त) ४००.

साथ १७, ४३२, ४४९.

सादरा ३२३, ४८९.

साधारण (=जेनरल, अँव्हरिज) ७, ११, ५३४.

साधारणभाव, स्वरांमधील २१२.

साध्यसाधनाविवेक २६०.

“सापेक्षतावाद”, ‘अपेक्षावाद’ (=भौतिक विज्ञानांतील विवर्तवादाचें शोधन आणि त्याचा परिहार.) २१, २२.

साम (=गेय ऋचा) ६८, ३८८.

सामगांच्या परंपरा ७१, ४१२.

सामगायन, ‘इतिहास’ [१] जातिगायन, देशीरागगायन, यज्ञीयगान, लौकिकगान ६९-७२, ७४, ९४, ३८८, ३८९, ३९३, ४११, ४३८, ४९७, ५०६, ५२८.

सामसंहिता: केवळ स्तोत्ररूप ६९-७०, ३८८.

सामसंगीतांतील: अक्षरोच्चार, आघात, खंड, घोष, दीर्घ, पर्व, पादभाग, वाक्ये, वाक्यांचे आद्यस्वरनाद ३९०, ३९१, ३९२-३९३.

,, : कला, क्रिया, खंड, ताल, पाद, मात्रा, मात्रामाने, लयगति, स्वरांगे ३९१-३९२, ३९३. - तालबद्धता स्पष्ट नाही ३९१ ३९३. - लयभाग ३९०-३९३. - विकृतिक्रिया : अभ्यास, आगम, लोप, विकर्षण, विकार, विराम, विलेप : ३९०. विभाग : उद्गीथ, निधन, प्रतिहार, प्रस्ताव, हिंकार ३८९. -स्वरभाग गौण ३८९-३९०; औडुंबवाडवसंपूर्ण ५२८. मुख्य ३८९-३९०, आर्चिक, गार्थिक, सामिक स्वरांतर ५२८.

- सामसप्तकः अवरोही/आरोही ३८९-३९०.
 सामस्वरलिपि (१. अंकनिर्देशमय २. गात्रवीणारूप) ३९२, ५२८.
 सामान्य (= कॉमन. यूझ्वल) ७, ११, ५३४.
 सामिक प्रयोग (त्रिस्वर) ५२८.
 सामोडी ५४६.
 साम्य (साम्यावस्था, समा) १४४, ५१५, ५१६, ५१७, ५२१, ५३५, ५३६.
 साम्यावस्था (सम), आवर्तनाची पूर्वापर ४८७. -चरणाची ४७२.
 साय्कोलॉजी ११. -ऑफ् म्यूझिक २७. शब्दावलंबी १४५-१४६.
 (साय्कोफिझिक्स ५७५. साय्कोसोमॉटिक मेडिसिन १५०.)
 सारंगी १०, १६, १२१, २४८, २६५, २६६, २६७, ४४१, ४४९ ५२५.
 साराबान्द (सरैबॅण्ड. एक नृत्यप्रकार) ५५९.
 सारी, (सारिका. पडदा-तंतुवाद्याचा) २६८.
 सारंगम पद्धति ५७१.
 सालिम आणि गैरसालिम ४४७.
 सावन (श्रावण-वर्षाऋतुसंबंधित गीत.) ४३२.
 साहित्य ४३२, ४३३, ४४५, ५३२. साहित्य -कलादि विषय स्वयंगम्य ६३७.
 साहित्यसंगीतमानसचर्चा ५.
 सिकस्थ, मायूनर-मेजर ५५१.
 सिकोपेझन ५७०.
 सिगिग इन थर्ड्स ५४७.
 सितारा (सियारा, झियारा, खियारा), ग्रीक ४२०.
 सिद्ध-सिद्धासिद्ध-असिद्ध मतविधान आणि अंदाज ४८६.
 सिद्धान्ताच्या मर्यादा ४८६.
 सिद्धार्थपदल ४१९.
 सिनेमासंगीत, आधुनिक हिंदी ४१९, ४४९.
 सिम्फोनी (सिफनी) ४९८.
 सिन्क्रस ५७६.
 सिलेबुल ४४५.
 सीत्कार २८.
 सुख (अनुकूलसंवेदना) ४७४, ५३८.
 "सुंदर वस्तु"-व्यक्तिसापेक्ष, तत्कालीन १५२.
 सुपरटोनिक ५५१.
 सुमेरु २१५.
 सुरावट (स्वरावर्त) ५४७.
 'सुरासुरांत लयताल भरलेला असावा' २१३, २४१, ३६९.

सुरीला व बेसुरा १८५, २४४.

सुलभसुकरप्रतीति ४८२.

सुषिर वाद्य ५४१, ५७६.

सूचिमेढ १९१, १९२, २१५.

सूत (एक स्वरालंकार) ५०.

सूफी साधू ४२१.

सूरबहार २४८, २७०.

सूरशृंगार (सूरसिंगार) २४८, २७०.

सूरसोटा २७२.

सूक्ष्मपातकाल ४१६, ४१७.

सूक्ष्मालंकार ४१७, ५६१.

सैक्सोफोन ४४९, ५५४.

सेकण्ड; माय्नर, मेजर ५५१.

सेकंड लॉ ऑफ थर्मोडायनामिक्स १५०.

सेकंद (कालमान) ४५९.

सेन्सेशन (चित्तबोध, वेदना) १५१.

“सेंट्रिय” (ऑरगेनिक,=केंद्रानुवर्ती घटकव्यवस्थानियमित) ५७१.

सेमिकवेल्डर ५५६, ५५७.

सेमिटोन (डायटोनिक, क्रोमैटिक, पायथागोरियन टेंपर्ड) ६४३.

सेमिब्रेव्ह ५५६, ५५७, ५६०.

सेव्हन्थ; माय्नर, मेजर ५५१.

सॉलिड स्टेट स्विचिंग २१९.

सोनाता (सोनेटा) ५७१.

सोनॉरिटी: थिक्, थिन, पुअर, रिच ५४३, ५५४, ५५५, ५७६, ६४४.

सोप्रानो ५७६.

सोरोवान (अक्सेस) २१७-२१८.

सोलफा सप्तकनाम पद्धति ५४५, ५५२.

सौंदर्य ७, ११, ५३२. भारतीय टीकांमध्ये क्वचित्च उल्लेख ७. आध्यात्मिक कल्पना १५१.

-व आनंद हे केवळ प्रत्यक्षगम्यच १५३. -प्रतीति (अनुभूति) ४८५, ५०७.

-“शास्त्र” ५, ४७३, ४८६, ५०७. -“शास्त्र”, मराठी साहित्यिकांचे ४३४, ४८१.

सौरंगी २६५.

सौष्टव ११. आणि प्रमाणबद्धता ४८७.

स्केल : एन्हार्मोनिक ५६१, ६४३. ऑफ् सी मेजर, जस्ट ३८९, ५६७. क्रोमैटिक ५५३.

ट्वेल्व्ह टोन ईक्ली टेंपर्ड (ई माय्नर = जी मेजर, ए माय्नर = सी मेजर, एफ् मेजर =

- डी माय्नर, डी मेजर = बी माय्नर) ६४३, ६४४. डियाटोनिक (डायाटोनिक) ५५३, ५६७. डेरिमीफा ५६०. माय्नर ५५३, ५६७. मेजर ५५३, ५७०.
- स्टाफ ३, ९, ७०, ७२, ५५८, ५६८-५६९.
- स्ट्रक्चर (पोत ?) ५६२, ५६३.
- स्ट्रिंगज (=तंतुवाद्यसमूह) ५७६.
- स्ट्रेस (=आघात) ४३९, ५६०. -अॅक्सेंट ४३९.
- स्तकात्तो (स्टॅकटो) ५५७, ५५८.
- स्तुति (=नृत्यांतील मुखपाठांचा एक प्रकारविशेष) १७, ३२.
- „ काव्य ३७७.
- स्तब्धता १५, १६, ४३. -काल १६, १७.
- स्तंभ, देवळांतील गान-नाद-लय-श्रुति-३७९.
- स्तंभन, नादाचें ४५३, ४६९.
- स्तोक ६१, ७९, २३३, ३८८.
- स्तोभ, पद-वर्ण- (इत्यादिपूरण)-, वाक्य-[नऊ प्रकारांचे] ६०, ६१, ६९, २३३, ५२८.
- स्थल (दिक्), काल, घटना २१, २२, २४.
- स्थाने (=रजिस्टर्स. स्वरनादक्षेत्रविशेष) ५६७. -उरःकंठशीर्षे ३८६, ३८७, ५६७. (=ऑक्टव्ह, सप्तकभेद) ३८७.
- स्थाने, मेलप्रस्तारांतील घटकांची पूर्व-अपर-मूल- १९४-१९५, १९९-२०२.
- स्थायीभाव, मानवी अन्तःकरणांतील ३९५.
- स्थिति (अवस्था) ५१६. -काल ४६२.
- स्थिरत्वप्रतीति, गेष्टाव्टची ४८२.
- स्थिर (स्थित) नाद, स्वरनाद, २६३, ५२६.
- स्थिरवस्तुदृष्टि (चित्रदृष्टि, काल-गति-निरपेक्ष दृष्टि. स्टॅटिक व्ह्यू) ४८३, ४९८, ५४५.
- स्पर्शग्रहण ४७९.
- स्पष्टनादत्व ५४१.
- स्पष्टप्रतीति (सिप्लिसिटी, गेष्टाव्टची) ४७६, ४९६.
- स्पीच रेकॉग्रेशन (स्तवोध) ४५६.
- स्फुरण, नादबलाचें. स्वरोच्चतेचें. २२८.
- स्फोट (= उ० क-ल-श इत्यादि एकेक वर्णांच्या क्रमाचा मिलून कलश असा एकरूप पदप्रत्यय) ७१.
- „ , नादबलाचा ४५३, ५२५. -व्यंजनवर्णांचा ४५८.
- स्फोर्त्सान्दो ५५६.
- स्मृति (स्मरण वृत्ति) १०, २४, २५, १४१, १४९, ४७४, ४७९, ५३६.
- स्मृतिजागृति ४५७, ४७४. स्मृतिसंग्रह ४७४. -विशेष ४५८. -संस्कार ५०३.
- स्मृतिमधील विकल्प विपर्यय विसंगति त्रुटि ४८०.
- स्यात् (= असेल) चे प्रकार ५३५.

स्रोतोगता (स्रोतावहा) यति [स्त्रीलिङ्गी] ३५, ३६, ४४, ४६, ६२.

‘स्वयंभू’ अन्तर्नाद २७३.

स्वर (१. स्वरनाद एकाच उच्चैर स्थित असलेला अनुरणनात्मक ध्वनिनाद. स्वतःच विराजमान असून रंजविणारा स्थिरनाद. २. एका [आधार] स्वरनादाच्या सापेक्ष अमुक उच्चनीचतेचा [=स्वरात्वाचा] दुसरा स्वरनाद. ३. अकारादि वर्णाक्षर [=स्वराक्षर, अक्षरस्वर] -पट्टा; स्वराक्षर) १४, २९, ३०, ३१, २४६, २४७, २५१, २६३, २६८, ४१६, ४३१, ४५३, ४५४, ४५८, ४६१, ४७०, ४७१, ४७८, ४९०, ५०५, ५२५, ५२६, ५३८, ५४६, ५४७, ५४८.

„ हा उच्चारच होय २३६.

„ - अतितार ४५४. अतिगाढ ४५४. अल्पकालिक (सूक्ष्मकालिक, अस्थिर) ३, ३१, ५२६. अंश- ४३१. एकैरी (मोनो) ५४९. खडा ५४३. खणखणीत २५०. धुमारेदार २५४. तबल्याचा २५३. तिपटीदुपटीचा ४५४. भाषेतील गद्य ४१६. (शिवाय पट्टा : स्वराक्षर). वर्ज्य २, ३, ९, ५३८. वादी २, ३, ९, ४३०. विवादी २, ३, ९, ४५०, ५६६. संवादी २, ३, ९, ४३०. ‘संगीतांतील’ ४१६. समकालिक १४५. सामान्तर्गत ७०.

स्वर, स्वरनाद आणि स्वरत्व ११५, २२६.

स्वरक्रम ३९९, ४८९.

“स्वरगणित” ३१.

स्वरचर्चा २७३.

स्वरजाति ५१.

स्वरत्व : उदात्त, अनुदात्त, स्वरित ७०, ७२, ३८६, ३८७, ६४१, ६४२. चतुःश्रुतिक, त्रिश्रुतिक, द्विश्रुतिक ७०, ७२, ६४२. शार्प, फ्लॅट, नेचरल ६४५.

स्वरत्व, स्वरालंकार व विराम; आणि जाति, खंड व ठेका २३७.

स्वरत्वपरिभाषा ११४-११९.

स्वरत्वभेद ४५३, ४५४, ४६१, ४६४, ४६९, ४७०, ४७१.

स्वरनर्तन ४२५.

स्वरनलिका (सनई) २७७.

स्वरनिर्मिति २४८. -स्तंभांतून ३७९.

स्वरपरिभाषा ११४.

स्वरप्रतीति ४७९.

स्वरप्रकाशवीणा २४९, २७०.

स्वरप्रधानता २४७, २४८, २४९.

स्वरप्रसार व तालप्रसार ४१३.

स्वरबल ४७८.

स्वरभरणा २४९.

स्वरभाग, सामगायनांतील ४९९.

“स्वरभार” ४३९.

स्वरभाव (ग्रीक-) निर्दोष, विश्व ५४१. मंद्रतार, षड्जमध्यम, षड्जगांधार ५४१.

स्वरमंडळ २४९, २७०.

स्वरमर्यादा, गीतगानाच्या उच्चनीच (=रेज) ४३१, ५४६.

“स्वरमान” ४३९.

स्वरमालिका २४६.

स्वरनादमिश्रण ५७४.

स्वरमिलवणी २६४.

स्वरमेलबंधन व स्वरवक्रत्व १९०.

“स्वरयंत्र”, गळ्यांतील २५८.

स्वरलय ४३०, ४३२.

स्वरलयतालप्रसार, तानवर्णममझील ३८२.

स्वरलयमानप्रतीति ४७१.

स्वरलयवाक्य ४८५.

स्वरलयान्तर ४७४.

स्वरवर्गीकरण : अनुनासिक, अनुनासिक, दीर्घ, न्हस्व, संयुक्त २२८.

स्वरवर्ण ५३०. - अनुदात्त, उदात्त, स्वरित ५४०. - अवरोही, आरोही, संचारी, स्थायी ५४०-५४१. अँक्यूट, ग्रेव्ह, सँकप्लेक्स ५४०. - वाद्यवादनांतील ४९०.

स्वरवर्णव्यवस्था ४५०.

स्वरवर्णनिर्मिति (=स्वरनादांतून वर्णनिष्पत्ति) ३९९.

स्वरवर्णमातृका ४५८.

स्वरवर्णात कालाधिष्ठान ३९९.

स्वरवर्णालंकार ५०-५२, ५६. - व पलटे ३९९.

„ : आंदोलन, कंप, खटका, घसीट, पुकार, वेहलावा, मुरकी, मीड, ललकार ३९९.

„, क्षुद्र : गिटकडो, मुरकी, हरकत ४२६.

स्वरवाक्य (फ्रेज) ४९०, ५४४, ५७०, ५७५.

„ : गीतांतील आवर्तनीय ४८८.

स्वरवाक्यन्यास (केडन्स) ५७०.

स्वरवाक्याचीं लक्षणें : उच्चनीचत्वक्रम, विराम, स्वरनादक्रम, न्हस्वदीर्घत्वे; बलभेद, बलभेदक्रम ५४४.

स्वरवाक्यांतील स्वरांगतालांगांची लयप्रमाणबद्धता १३०.

स्वरवाद्य २४८.

स्वरनादविकृतिचे दोन प्रकार ११५.

स्वरविचार, ग्रीकांचा ५४१.

स्वरव्यंजनभेद २४७, ४४४, ४५२.

“स्वरव्यवस्थेचें परिवर्तन” ४४१.

स्वरशास्त्र ५०५, ५४२. —विज्ञान २६५.

स्वरशुद्धता ५४१.

स्वरश्रुतिचिकित्सा २७३.

स्वरसंस्कारकल्पना ४५०.

स्वरसप्तक १०७, १०८, ११४, ३८९-३९०, ४४१, —“मूल” ५६७.

स्वरसंबंध, कर्णमधुर रंजक ११७.

स्वरसारणाक्रिया २६८.

स्वरस्थान २६८, ४४१, ५२८.

स्वरक्षेत्र ५३, २४९, २५०, २६६, ४३०, ४३१, ५६७.

स्वरज्ञानी ४७८.

स्वरांचा आरोह, अवरोह, —ची वक्रता, —चें वर्ज्यत्व १४५.

„ कालक्रम ५५४.

„ चढउतार २५१.

स्वरांचीं कालप्रमाणें महत्त्वाची ४००.

स्वरांचें बल २५८.

„ आच्छादन, परस्पर— (मार्सिंग) ४७८.

स्वरांतील कंप २५८.

„ शुद्धाशुद्धभेद मुळांत नाहीच ११५-११६.

स्वरांतील सूक्ष्मान्तरप्रमाणें (काकली, कैशिक, अंतर) ११४.

“स्वराघात” ४३९.

स्वरांग ८२, ९६, ९७, ९८, ९९, १०१, १०२, १०३, २४६, २४९, ३६४, ३६९, ३७०, ३९६,

४०१, ४१६, ४३५, ४३७, ४५९, ४६१, ४६२, ४६८, ४६९, ४९९, ५२७, ५२८,

५२९, ५३०, ५६१.

„ , गद्यांत, व गीतगानांत १२३.

„ , मात्राधारित, स्वरोच्चारधारित २३३.

„ —कल्पना, पाश्चिमात्य ५५६.

„ —गत ताल १६४. —गत लयभेद ३८२.

स्वरांगतालांग ही अभेद्य जोडी १६१, ३९९, ४१७.

„ , अवनद्धवाद्यांतील ५४१.

„ —कोष्ठक ८२, ८३, ८४, ८५-८६.

स्वरांगपरिभाषा, पाश्चिमात्य ५५६ — ५५८.

स्वरांगप्रधानता २५०.

स्वरांगमात्रा व तालांगलघु; स्वरांगलघु व तालांगमात्रा ३५, ५५, २३४, ४५९, ४६०, ५३०.

स्वरांगमानें, गुरु, प्लुत, लघु, विराम ८२, ८४.

स्वरांगलय ४८४.

स्वरांगवर्णन, ग्रीक ५४१.

स्वरांगें, दीर्घ अखंड नादाचीं ३६३.

स्वरांगानेंच तालांग रंजक होतें ४१७.

स्वरांगानेंहि तालठेका दिसतो २४१.

स्वराधार २४९.

स्वरान्तर ३८३, ३८७, ४५०.

„ — अर्धान्तर (सेमिटोन), पूर्णान्तर (टोन) ५४१, ५५२, ५५३, ५५८. —कैशिक, काकली (कौमा) ५४२. छेदनानंतरचें शेष— (आपोटोमी) ५४१. सूक्ष्म ६४३. स्वरान्तरप्रयोग ५२८.

स्वरान्तरभाव : अंतर, निकट, पंचम, मध्यम, साधारण ११७-११८.

स्वरान्तरमान ४७०.

स्वरान्दोलन २४८, २५८, ४३५.

स्वरांलंकार ४०, ४३, १०८, १११, ४५०, ५३०, ५४६, ५५८.

स्वराक्षर २८, २९, ३०, ३६३, ४४४, ४५९, ५३०.

„ — प्राचुर्य, ख्यालगीतांत ४४२.

„ , द्राविड भाषांतील ३६८.

„ [=संगम] ४२५.

„ व उरःकंठशीर्ष भेद ३८६.

स्वरितत्व, समाहारामुळे ५२८.

स्वरोच्चतानीचता २, ३०, ६९, ३८८, ४३९, ४५३, ४७०, ४७८, ५५८, ५६०.

„ आणि अर्थभावभेद १३५-१३६.

स्वरोच्चतेची कर्णप्रतीति (पिच) ३०.

„ चे भौतिक गमक (कंपद्रुति) व त्याचें मापनमान (हेर्त्स) ३०-३१.

स्वरोच्चार, अनुरणनात्मक आणि क्षणिक ४५८.

‘स्वरोच्चार’ = यथाप्रमाण उच्चारपद्धति ३८५, ३८६, ३८७.

“स्वाभाविक म्हणणी” ४३७, ४३९, ४६८.

स्वार्थानुमान ४८६, ५०६.

हृक्क (हक्क), तालवादानांतील ३४६.

हृदीस ४२१.

हरकत (एक स्वरांकार) २, ८, ५०, ४३२.

हरिकथाकालक्षेपम् (= कीर्तन भजन) ३८४.

हरिदास - कीर्तनकार - भागवतार ३८४, ४७१.

हस्तक्रिया (१ नृत्यासाठी. २ 'हावभावां'साठी. ३ लयतालप्रमाण सांभाळण्यासाठी. ४ ताल-दर्शना["वादना"]साठी). - निःशब्द [कला], - सशब्द (कला अथवा क्रिया), ३३, ३५, ३७, ५४, ५८, ५९, ६०, ६२, ६६, ६७, १५६, २५२, ३६४, ३९७, ४०३, ४०४, ५१७, ५२७, ५२८, ५२९.

,, (तर्जनीक्रिया, करतलक्रिया. हस्तांगुलिक्रिया. निःशब्दक्रिया: आवाप - निष्काम-प्रवेश - विक्षेप कला.) ५८, ६०, ४०३, ४०४, ५०३, ५०४, ५१७, ५२८.

,, (हस्ताघात. हस्तसंयोगवियोगाक्रिया. सशब्दक्रिया. पात, पाणि अथवा क्रिया: ध्रुवा, शम्या, ताल, सन्निपात) ५८, ६०, ४०३, ४०४, ५१७, ५२८.

,, आणि उच्चारक्रिया १५६. - आणि नृत्त ३९७. - आणि सामगायन ५२८.

,, हे उच्चारबंधन, उच्चारसाहाय्यक ४०४.

,, हे तालाचे केवळ साधन ४०३.

हस्तक्रियांची हेतुकारणप्रयोजने गीतछंदभाषांमध्येच ४०४.

हस्तक्रियानियमन ४०३.

हस्तानुसारी लयमानप्रमाण हे नादबलभेदानुसारी लयमानप्रमाण म्हणजे तालांग ३७, १५६, ४०३, ४०४, ५१८.

हायर हार्मोनिक्स (अपर पार्श्वस्) २७३.

हार्मनी ४३१, ५४३, ४५२, ५६१, ५६३, ५६६, ५६७, ५७१, ५७५.

,, - क्रोमॅटिक ५७१. - ट्यू-पार्ट क्लासिकल ६०८.

- ट्रायाड ५७०. - डायड ५७०.

हार्मोनिक ॲनलायझर ४५५, ५३८.

हार्मोनियम (रीड ऑर्गन) ४४१. शिवाय पहा : बाजाची पेटी

हालचाल, शरीराची लयप्रमाणबद्ध ५८, ५९, ६३.

हालरा, हालरडा, हल्लर (=पाळणा) ४२, १३१.

हाव (भावयुक्त शरीरचेष्टा) १७.

हावभाव (= हाव आणि रसोत्पादक वृत्तिप्रदर्शन) ५४.

हिंकार, सामगायनांतील शुष्क खंड ४३१.

हिचक तान ५२.

हिंदुकलावंतवर्ग ४२३.

शिवाय पहा : घारी वर्ग.

हिम्नोडी ५४६.

हियाल (आरुहियाल, पेरुहियाल) ३७७.

हुंकार (एक गमकप्रकार) ५१, २२८, २७८, ४६०, ४६४, ४८८, ५५८.

,, , डग्ग्याचा (विस्ता) ३६९.

हुड्डुक (एक क्षुद्र अवनद्धवाद्य.) ४१३.

हुतुत् गीत (नृत्यार्थ, भेदिक पद) ४३२.

हुत्कंय (वायाक्राम विव्रातो) २५८.

हुयता ११.

हेतु (१. उद्दिष्ट २. एक कारणप्रकार) १४, २९, ४३३, ५१८.

हेतुमत् विनिश्चय १५८.

हेरगिरी आणि संकेतजाल ४८४.

हेर्त्स (कंपद्रुतिचें एकमान : एका सेकंदांतील कंपनसंख्या) ३०, ३१, ४५४, ५६७.

हेला (= [संभोग] शृंगारभाववाचक शरीरचेष्टा) १७.

हॉर्नपाइप (एक नृत्यप्रकार) ५५९.

होमोफोन ४३९.

होमोफोनी ५४३, ५७१.

होरी (फाग, फाल्गुनोत्सवसंदर्भित गीत.) ४३१, ४३२, ४४२, ४९०.

„ चे प्रकार : कच्ची होरी-ख्याली होरी, चंचलहोरी ३२९-३३१, ४२६, ४३२. पक्की होरी-टप्पाहोरी, धमार [धमाल] होरी.

„ चे बाज : 'पंजाबी' बनारसी, लखनवी [अवधी, पूर] ३२९-३३१.

ह्यूमन एंजिनियरिंग ४७३.

“ह्यूमॅनिटीज ” २६०.

क्षण (कप्रण. १ एक कालमान. २. शून्यप्राय (विंदुमात्र) कालखंड) १४३, ४१५. —समेचा ४९०.

क्षणिकध्वनि (तुटक ध्वनि), व्यंजनवर्ण आणि टाळी. 'नादस्फोट'

१४-१५, १६, १७, २३२, ४५३, ५३७.

क्षत्रिय (क्षत्रिय) विद्वान ३७९.

क्षय (डीऽके, आटेन्युएशन) ४५३, ४६९.

“क्षुद्र” गीतें, ताल व राग ३१४.

क्षेप (आक्षेप, प्रक्षेप, विक्षेपः कला = निःशब्द हस्तक्रिया) ६२.

क्षोभण, गुण - ५१५, ५१६, ५१७, ५२२, ५२४.

ज्ञानतंतु (ज्ञानतंतु) ४८६.



